RIVISTA DEL
CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

GIUGNO

1953

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

Direttore responsabile: LUIGI CHIARINI — *Segretario di redazione*: PAOLO CHIARINI — *Direzione*: Roma, Via Panama, 87, Tel. 865.555 - *Redazione:* Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Roma, Via Quintino Sella, n. 67-69, Tel. 484.272 - 474.904 - *Amministrazione:* Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Via Visconti di Modrone n. 27, Milano, Telefono 701.230 — La rivista ha periodicità mensile ed esce nella prima decade di ogni mese — Abbonamento per l'Italia L. 3.500, per l'estero L. 4.000 — Un fascicolo separato L. 350 — Gli abbonati hanno diritto allo sconto del 20 % sulla collana « Studi e testi » pubblicata dalla stessa rivista — I manoscritti non si restituiscono — Spedizione in abbonamento postale.

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno II - Numero 6 - Giugno 1953

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

Il film e i marxisti

Pubblichiamo in questo fascicolo gli scritti di alcuni marxisti, sui problemi del film, che ci sono sembrati di particolare interesse perchè centrano l'aspetto più vivo del nostro cinema, il neorealismo, ne dànno una interpretazione e ne indagano i motivi dell'attuale crisi o, come nel saggio del Barbaro, lo inquadrano in una visione estetica generale. Con gli articoli e le note di marxisti, pubblicate nei numeri precedenti, e con lo studio del regista Gherassimov, che apparirà nel prossimo fascicolo di luglio, sul rapporto tra testo letterario e film, nel quale è esposta una tesi molto vicina a quella che da qualche tempo viene sostenendo da noi con tanto calore Alessandro Blasetti, il panorama sarà sufficiente perchè il lettore possa farsi un'idea abbastanza esatta e completa degli studi marxisti sul cinema.

In vero la posizione dei marxisti di fronte ai problemi dell'arte (e conseguentemente di quelli del film) è delle più curiose. Essi che partono, per dirla col Barbaro, da « una concezione del mondo che, per essere la sola filosoficamente e scientificamente (?) valida, e la sola confermata dalla realtà sempre, è anche la più alta e umanamente degna », e sono concordi nell'apodittica affermazione che esiste un'estetica marxista « moderna e veramente scientifica », per usare ancora le parole del Barbaro, parlano, poi, linguaggi alquanto diversi. E, certo, una scienza per cui 2+2 può fare, a seconda dello scienziato, 8, 12, 48 e, almeno per ora, mai 4, non può non sollevare il sospetto anche da parte di chi non ha mai civettato col latinaccio dei vecchi logici.

Chi conosce gli scritti di Antonio Gramsci, chi ha seguito quelli dei marxisti sui numeri 1 e 2 di « Nuovi Argomenti », chi ha meditato sulle voci relative all'arte dell'Enciclopedia sovietica, chi segue le polemiche nella stessa Unione Sovietica sulla necessità di « un largo studio dei problemi dell'elemento specifico proprio della letteratura » che serva a spiegarci la differenza tra un saggio storico o politico e una poesia e, più preci-

samente, come scrive B. Meilakh, che stiamo citando (» Literaturnaia Gaseta », n. 149, 1952), « perchè mai quelle opere (storiche, politiche, pubblicistiche dei tempi di Pusckin n.d.r.) e quei documenti son rimasti dominio di storici specializzati, mentre l'ode Libertà di Pusckin è conosciuta da milioni di persone; perchè essa continui a commuoverci e a darci un piacere estetico » (la sottolineatura è mia; n.d.r.); chi ha letto su questa stessa rivista il saggio di Galvano Della Volpe sul verosimile filmico e alcune note sull'estetica e il cinema, chi, in fine, ha dimestichezza con la critica cinematografica militante dei quotidiani e dei periodici dei partiti marxisti, non può non restare sconcertato di fronte a tanta contradditorietà di giudizi e a quel faticoso girare intorno al problema centrale dell'arte che è tutto racchiuso, appunto, in quel piacere estetico e quella commozione di cui parla Meilakh; problema, del resto, che lo stesso Marx si era posto.

Tutto ciò se indica il vivo fermentare di un pensiero, che proprio nel campo dell'estetica viene misurando la sua validità filosofica, o scientifica che sia, contrasta in modo patente con la perentoria quanto non motivata condanna dell'estetica idealistica, tacciata sbrigativamente di borghese, quando poi i critici marxisti più acuti han succhiato fin dall'infanzia il latte di questa estetica e se ne nutriscono ancora pur se di tanto in tanto, per mostrare di esserne divezzati, mordono il capezzolo della loro benevola balia.

(Un'eccezione certamente è rappresentata dal filosofo Galvano Della Volpe che viene svolgendo in modo rigoroso il suo pensiero e giunge a conclusioni che fra gli stessi marxisti sono, forse, considerate un poco eterodosse).

Qui non si vuole addentrarci in una discussione di carattere generale, ché non è nostro compito né sarebbe il luogo opportuno, ma solo rilevare la comune tendenza a dare all'opera d'arte un valore ideografico (il suo derivare ed esprimere una precisa e valida idea della realtà, scrive il Barbaro) in cui non c'è più posto per il sentimento, discacciato come residuo romantico e mistico. Questa riduzione dell'arte a pura discorsività porta a poggiare e sul suo contenuto — l'idea valida — e sulla sua tecnica — il linguaggio con cui tale idea è espressa — astrattamente presi (e qui a ragione potremmo dire scientificamente) e l'uno e l'altra. Coi risultati che tutti possono vedere in tante

opere del « realismo socialista », sia pittoriche, letterarie, cinematografiche dove le idee sono espresse con la chiarezza e la forza proprie alla oleografia, al manifesto pubblicitario, al manuale didattico e di propaganda, ma raramente con la forza e chiarezza dell'arte: che è un'altra cosa. E' la differenza che passa tra La corazzata Potemkin e La grande svolta, per citare uno fra i migliori degli ultimi film sovietici.

Certo, su un piano politico-culturale non si può non apprezzare lo sforzo degli artisti di parlare a tutto il popolo collaborando alla diffusione di quegli ideali che sono alla base del loro credo, e quello dei teorici che in sede politica e non di critica artistica, a questa esigenza li richiamano, ma tutto ciò non deve portare alla conseguenza che l'arte e la critica passino dal servire liberamente un'ideologia a servire un regime, un partito, gli uomini che questo partito dirigono: come in tanti casi si è visto, col risultato di fare dell'arte falsa, perchè insincera e, dunque, immorale. Giacchè l'arte, come affermava Croce, e Gramsci sottoscriveva, è educatrice in quanto arte, ma non in quanto arte educatrice. « I servi che vogliono piacere ai padroni » — sono parole sempre di Gramsci — non fanno arte nè opera educativa neppure con una precisa e valida idea della realtà.

Dirò a conclusione che gli scritti di alcuni marxisti, come quello del Barbaro, sono caratteristici per il loro dogmatismo, proprio di chi in possesso ormai di una concezione del mondo che è la sola filosoficamente e scientificamente valida ha già in tasca la soluzione di tutti i problemi, in precedenza, prima di affrontarli, anche quelli dell'arte, in virtù, questi, di un'estetica veramente scientifica che da quella concezione del mondo sgorga naturalmente come l'acqua dalla fonte. Di qui certi giudizi su uomini, opere, movimenti artistici e culturali, che hanno il sapore della giustizia sommaria.

Restano a noi, poveri mortali, i dubbi e i travagli del pensiero, che non si arresta soddisfatto nella conquista della verità una volta per sempre.

Luigi Chiarini

Il cinema di fronte alla realtà

Problemi e discussioni

Nel grave sragionare e sconnettere dei primi, ingenui e immaturi, dibattiti sull'artisticità o meno del film, i sostenitori della prima tesi, giusta, ma per i tempi e per i mediocri film di quei tempi, abbastanza audace e spericolata, davano subito nel soverchio, proclamando il film *decima musa* o *settima arte* (Canudo), *antiteatro* (Luciani), *arte muta*, anzi, *del silenzio* e persino e addirittura arte sordo-muta (Artuffo); e, naturalmente, rompevano il coperchio, come suol dirsi, asserendo non solo che il film è un'arte, ma che è un'arte del tutto differente dalle altre. Motivo per cui, concludevano i più decisi consequenziari, il film necessita di un'estetica autonoma.

Quando, un bel po' più tardi, io scesi in lizza su questo terreno sdrucciolevole, eravamo ancora lì, all'estetica autonoma. A me sembrò allora urgente applicarmi con pazienza a ragionare in forma, e mi sembrò di argomentar bene (e, con buon pace, lo credo tuttavia), proponendo il dilemma: o il film è sostanzialmente identico a ciò che chiamiamo, e che sappiamo essere, arte, oppure ne è sostanzialmente diverso; nel primo caso si può parlare di arte del film, nel secondo no. Questione di semplice buon senso, agevolmente coonestato, col calepino liceale di logica alla mano, dalla tradizionale autorità del latinorum: *quidquid valet de genere valet etiam de specie*. Un terzo caso non potendo darsi, io mi sono quindi sforzato di sostenere e dimostrare la verità del primo corno del dilemma: il film, pur disponendo, come ogni arte, di un suo intrinseco e particolare linguaggio, è sostanzialmente identico alle altre arti, cioè è un'arte. E, in una attività critica e teorica di qualche ampiezza, ho sempre riferito il cinema alle arti precedenti, non solo in funzione comparativa di qualità, ma anche in funzione didascalica e illustrativa,

per meglio chiarirne i procedimenti intrinseci e persino quello più specificamente cinematografico, il montaggio; montaggio che, per certe sue forme e per certi suoi effetti di sospensione ho messo a raffronto con la stramba e geniale costruzione del romanzo di Cernicevski « Che fare?» e, in genere, e con maggior approfondimento, con l'« Infinito » di Giacomo Leopardi. Questa era, per altro, la via già indicata giustamente da S. M. Eisenstein che, trattando del montaggio, lo riferiva a Dikens.

Così posto il problema, cadeva automaticamente il compito ambizioso che s'erano posti, e su cui s'erano, inutilmente affaticati, i primi baldanzosi teorici del film: quello di strologare una estetica autonoma ed esclusiva della nuova arte. E ne discendeva, come corollario immediato, l'utilità della definizione dello specifico cinematografico sì, ma anche la limitazione della validità estetica di esso, la necessità certo di enucleare il modo o i modi tipici del film, coll'immediato metter sul chi vive però che una maggiore o minore applicazione di esso non può in nessun caso esser considerata un metro valido, e tanto meno il metro unico, in base al quale misurare criticamente l'artisticità dei singoli film.

La confutazione dei limiti lessinghiani era già stata fatta solennemente e da tempo, venendo dal pulpito crociano, e non fu quindi difficile vanificare il concetto di specificità delle arti singole, anche nei confronti del film; e considerare, quindi, il cinema cinematografico non più che una tendenza artistica; anche se quella alla quale andavano tutte le mie simpatie e, cosa ben più importante, quella che aveva dato un maggior numero di opere, tra le non molte, per le quali il film s'era meritata la qualifica di arte. Nulla di meno, ma neanche nulla di più. Cosicchè, considerando anticinematografici i film di Charlot, per la scarsa importanza che in essi ha il montaggio, io non mi sognai nemmeno di negarne l'alta qualità artistica, così come, sostenevo per chiarezza, con un esempio di più scandalosa enormità, e pertanto palmare, « nessuno vorrà cancellare dalla storia della pittura Leonardo, per letterari che possano essere i suoi quadri ».

Questa maniera di vedere il problema non mi sembrò necessitare revisioni e tanto meno ripudi, nemmeno quando

avvertii che l'arte del film, con un più pieno impiego del sonoro e del parlato, prendeva a battere strade nuove, debordando oltre i propri limiti tradizionali ed entrando, forse, in una terza fase.

Ma ora, in alcuni suoi scritti recenti, Guido Aristarco ripropone il problema e chiede una revisione dei metodi della critica cinematografica; chiede una critica adeguata comprensivamente alle nuove espressioni artistiche, una critica che non neghi il valore di film come « Ivan il Grande » o di « Enrico V », di « Les enfants du Paradis » o di « Miciurin », per il fatto di considerarli anticinematografici, cioè trasgredienti lo specifico filmico, il montaggio rapido.

La questione, riproposta a tanti anni di distanza dalla sua retta soluzione, quando nessuna critica appena appena decente, a mia conoscenza almeno, era caduta nell'errore di misurare quelle opere, od altre, col metro della cinematograficità, e per di più con l'intrusione, tra film di alto livello, di sguaiate raffazzonature e pasticciate cinematografiche, come ad esempio l'infelice e reazionario « Amleto » di Lawrence Olivier, non poteva risultare che una questione di lana caprina e non poteva che provocare qualche moto di impazienza; che ribadendo le vecchie soluzioni, poté facilmente mostrare che esse erano abbastanza larghe per conservare validità anche di fronte alla constatata, e salutata, evoluzione del cinema (mediante il definitivo acquisto del sonoro e del colore) ed anche del film (per quel tanto che è possibile parlare di evoluzione in campo artistico) attraverso un gruppo di opere dapprima, e di una decisa corrente in seguito, di stile ben diverso da quello assieme alle quali e dalle quali erano nate le già riferite soluzioni del problema.

Per vivace che possa essere stata la mia reazione, io non ho mancato di dare alla polemica, quello che mi pareva potesse essere un contributo veramente positivo. Confortato da fermissime convinzoni, e civettando ancora colla somma autorità del latinaccio dei vecchi logici, io riprendevo il filo dell'argomentazione precedente. L'assiomatico *quidquid valet de genere valet etiam de specie* è servito a dedurne una riduzione a termini giusti, anche se minimi, della teoria dello specifico cinematografico. Ma di converso, *quidquid repugnat generi repu-*

gnat etiam speciei; per cui, invertendo e permutando, con trapassi logici accettabili, io consigliavo di considerare problema urgente, non tanto quello di rivedere le buccie alla critica cinematografica ancora legata al mito della cinematograficità, critica quanto mai spensierata e della quale pertanto è inutile darsi pensiero, ma quello di rivedere le buccie all'estetica idealistica, ancora dominante in Italia, che, sebbene nel problema dei limiti e dello specifico delle arti abbia visto chiaro, rimane in genere del tutto insoddisfacente nei confronti delle arti tradizionali, ed è sopratutto incapace (nonostante le sbrigative e marginali affermazioni — una prefazioncella, una letterina, di Gentile e di Croce) di giustificare il film come arte, per una serie di contraddizioni che non consentono. E, anticipando di buon grado qualche risultato delle mie ricerche e del mio più impegnativo lavoro in corso, io ho elencato quelle contraddizioni, quel ripugnare della specie cinematografo al genere arte; all'arte ove essa sia, naturalmente, intesa alla maniera degli idealisti, vuoi secondo la filosofia delle quattro parole, vuoi secondo quella dell'atto in atto.

Riconnettendomi alle tesi svolte nel mio corso teorico (« Proby estetyki marksistowskiej, Wyklad Umberto Barbaro na III roku wydzialu rezyserskiego i operatorskiego w W.S.F. w Lodzi » Lodz, 1949) alla scuola statale di cinematografia in Polonia, e a quelle del Congresso Internazionale di Cinematografia di Perugia (1939) ho mostrato con qualche copia di argomenti ed esempi, ed ho ribadito in vari scritti e nella mia relazione alla « Settimana di Cultura Cinematografica » di Perugia (1951) come difficoltà, contraddizioni e ripugnanze cadano e si risolvano, quando la considerazione del film come arte si decida una buona volta a romperla con l'idealismo acronistico e ritardato, per incastonarsi in una estetica più moderna e veramente scientifica: nell'estetica marxista.

Questo spostare e allargare il problema, rimettendo la ricerca estetica sul film in carreggiata, anzi proprio sulla strada maestra, quella del marxismo, non è stato ancora accolto generalmente come avrebbe meritato, ma con un silenzioso *fin de non recevoir*. Tuttavia vedo con piacere che l'Aristarco, cui io avevo fatto l'appunto di dar troppo peso, nella sua « Antologia », alle dichiarazioni di Croce e di Gentile sul cinema, nel

suo ultimo volume, « Storia delle teoriche del film » afferma che l'estetica idealistica non vale per il film; e anche Luigi Chiarini accenna recentemente a staccarsi dalle sue vecchie posizioni, dichiarando che « il film inteso come arte non rientra agevolmente negli schemi della estetica idealistica »; nella quale invece tenta ancora di contenerlo Carlo Ludovico Ragghianti.

E' un sintomo che può essere considerato come arra sicura di un prossimo radicale approfondimento della cultura cinematografica italiana, per altro già solida e ricca, che porterà a un pieno e motivato ripudio dell'estetica idealistica e alla fondazione di una filosofia dell'arte, non solo conseguente in tutti i suoi postulati e consona alle caratteristiche dei vecchi e dei nuovi film, ma consona soprattutto alle esigenze profonde di una concezione del mondo che, per essere la sola filosoficamente e scientificamente valida, e la sola confermata dalla realtà sempre, è anche la più alta e la più umanamente degna.

Questo è il compito urgente al cui assolvimento tutti i cineasti migliori son chiamati a collaborare, e al quale io mi riprometto di apportare presto molto di più che non i contributi parziali e le note fuggevoli che gli ho potuto finora dedicare.

Frattanto invece la proposta dell'Aristarco ha singolarmente rinverdito la discussione sullo specifico filmico, che si è accesa anche in una inchiesta-referendum e con apporti talvolta interessanti e notevoli. Tra questi, più degli altri interessante e notevole è l'ampio saggio di Luigi Chiarini « Spettacolo e Film » (estratto da « Belfagor », 1952) non solo per l'autorità dell'autore e della sede, ma per la novità della posizione che si connette con la situazione dell'ultima cinematografia e da essa fa discendere le sue conclusioni. Cosicchè ormai non sembra quasi più lecito sottrarsi al compito di rivedere tutto il problema, in base ai nuovi elementi venuti in campo.

Prima di entrare nel vivo della questione, può essere utile considerare il problema nella sua intierezza, partendo *ab ovo*. Cioè prima di riconsiderare lo specifico di un'arte singola, nel nostro caso l'arte del film, riconsiderare lo specifico dell'arte rispetto alle altre attività intellettuali. Giacchè se noi dichiariamo che l'arte è un'attività intellettuale che riflette la realtà

sociale di una data epoca, che la determina e che le conferisce uno spiccato colorito di classe, attività che reagisce a sua volta sulla realtà stessa, contribuendo, in misura maggiore o minore, a determinare la realtà prossima a tempi nuovi — se diciamo tutto questo, che è certissimamente vero, definiamo alcuni caratteri dell'arte, non però quelli specifici, sebbene quelli che essa ha in comune con le altre attività intellettuali, la filosofia, ad esempio, o il diritto.

Il carattere specifico dell'arte le viene dalla sua matrice, che è la fantasia, intendendo con questa parola la sintesi di due elementi, la fantasia propriamente detta e l'immaginazione. L'arte, l'attività di fantasia-immaginazione, è dunque un'attività intellettuale di natura conoscitiva, ma non è affatto una attività astratta; essa, al contrario, si realizza, o per meglio dire propriamente consiste, nel dare una forma particolare a una data materia, creando così un oggetto concreto, che è la singola opera.

In questo processo la fantasia ha quella funzione, che è stata detta dionisiaca, che consiste nel saggiare largamente e incontrollatamente la realtà, o un'irrealità posta come possibile; e l'immaginazione di contro, che è stata detta apollinea, ha la funzione di freno dell'arte; per essa l'artista si pone dinnanzi alla sua opera come critico e, della realtà captata dalla fantasia (reale o possibile, nel senso di verosimile artisticamente e qui verosimile vuol solo dire coerente a date premesse) associa e combina quegli aspetti che, per essere tipici, pur essendone parziali rappresentazioni, la riflettono nella sua intierezza, o per dirla con altre parole, più e meglio incarnano la giusta idea di questa realtà.

Tutto questo è da tempo nella coscienza comune, anche dei più semplici, che lo esprimono in forma ingenua e iperbolica, dicendo che l'arte coglie l'aspetto eterno delle cose, che essa esprime l'essenza della realtà. E tutto questo doveva essere oscuramente anche nella coscienza di Benedetto Croce, quando con velata contraddizione alla sua concezione estetica, parlò di un carattere di totalità dell'arte. Oso dire *oscuramente* perchè una creazione soggettiva e lirica, distinta dall'attività concettuale e dalle attività etica e pratica, nelle quali ricadendo si annulla e si nega, quale è l'arte per Croce, non si spiega come

e dove possa attingere questo carattere di totalità, che, in definitiva, non si capisce nemmeno che cosa possa essere.

La constatazione dell'esistenza di un doppio momento nella attività creatrice di arte è comune a tutti coloro che hanno posto con serietà il problema estetico, personalità anche lontane nel tempo e nello spazio e talvolta anche opposte per temperamento e per convinzione. Qui basterà ricordare Bielinski, Dobroliubov e, tra i nostri, Francesco de Sanctis.

Occorre tener presente che la distinzione in due momenti dell'attività artistica non ha significato cronologico, essendo la creazione artistica un atto contraddistinto invece dall'indissolubile unità di tutti gli elementi che ad esso presiedono. Non sono due momenti, uno presieduto dalla fantasia e l'altro dall'immaginazione, e neanche sono due momenti cronologicamente successivi quelli che distinguono la parte più propriamente creativa del processo, da quella che può sembrare puramente esecutiva e materiale. Non esistono cioè, nell'atto creativo, una ispirazione artistica da una parte e una tecnica esecutrice dall'altra, questa guidata da quella: l'una e l'altra invece costituiscono una stretta unità, un atto solo. Tanto si può osservare considerando le successive elaborazioni e le varie stesure di una stessa opera, anteriori al conseguimento della forma definitiva. (Si guardino ad esempio i vari bozzetti preparatori di un quadro, o le varie redazioni di uno stesso quadro; esse non costituiscono una successione progressivamente approssimantesi alla forma definitiva ed ultima, ma ognuna di queste fasi è diversa dalle altre, precedenti e successive, ed ognuna è compiuta in sè, anche se, naturalmente, dal punto di vista artistico, può essere riuscita o mancata).

Analizzando e dissociando quest'atto unitario per intenderlo appieno e per comodità espositiva, diremo che esso consta di un procedimento intellettuale, di natura conoscitiva, che si realizza e si conclude in un procedimento tecnico, cioè sulla scelta di una materia e della maniera di trattarla.

Ne possiamo concludere che ciò che è comune a tutte le arti è l'atto fantastico, mentre ciò che distingue l'arte in arti singole sono la materia e la tecnica, diverse per le diverse arti.

Lo specifico delle diverse arti è dunque dato dalla materia e dalla tecnica in cui s'incarna l'atto creativo.

In ogni singola arte, considerata in un dato tempo, è facile constatare il prevalere di alcuni modi particolari di trattare la materia, modi che convengono particolarmente alle esigenze (contenuti e problemi) di quel tempo; che in quel tempo sono specifiche e che si chiamano solitamente gli stili. E in ogni stile, specifico di un dato tempo, c'è lo stile specifico di ogni singolo artista e, nel complesso dell'opera di ogni artista, c'è lo stile specifico di ogni singola creazione.

In tutte queste specificazioni la specificazione massima, quella della singola opera, equivale alla generalizzazione massima: il riconoscimento infatti di un modo unico, esclusivo ed inconfondibile di un'opera coincide col riconoscimento in essa della qualità artistica.

Questo è perciò l'unico specifico che la critica deve saper cogliere e mettere in luce: il suo derivare ed esprimere una precisa e valida idea della realtà; giacchè la sua esistenza o non esistenza significa esistenza o non esistenza di arte.

Tutte le altre specificazioni risultano nuovamente indifferenti, in ultima analisi, al valore artistico. Se un artista adopera una materia invece che un'altra (il marmo o la creta, il bronzo o l'avorio, l'oro o il legno, o la cera, uno scultore) se egli tratta questa materia con la tecnica che le è specifica oppure valendosi anche di altre tecniche (per esempio se colorisce le sue statue) se segue lo stile del suo tempo (neo-classicismo, puta caso, o impressionismo) se questo stile è quello che è sembrato tradizionalmente convenire alla materia scelta (poniamo: stile impressionistico per la scultura in cera) e così via, tutti questi fatti, frutti di preferenze particolari dell'artista, non valgono che ad indicare queste preferenze.

L'impiego o meno dei mezzi specifici di una singola arte, la specificità o la non specificità, sono tendenze che possono entrambe produrre arte; e, in sede critica, agli effetti di un giudizio di valore non hanno diritti da accampare. Quello che conta nell'arte, non è mai il modo con cui si giunge a un risultato, ma il risultato stesso. Si fa dell'arte, se si fa, con sculture dipinte, musiche imitative, pittura non figurativa che tenda alle condizioni della musica; e, a maggior ragione, restando nell'ambito dei mezzi specifici delle singole arti. Si fa dell'arte, se si fa, facendo prevalere questo o quello tra i mezzi specifici: si

può fare del bianco e nero e quadri a colori, si può sottomettere la linea al colore o il colore alla linea e così via. E, per restare nel problema del film, si possono fare film anticinematografici come quelli di Charlot, o film in cui il montaggio abbia un valore predominante, come « Gli ultimi giorni di San Pietroburgo » o film in cui la recitazione stravinca su quello, come «Sciuscià » e così via.

Il discorso sta diventando lungo, e le cose lunghe, dice un adagio popolare diventano serpi. Si può terminare tanto più che questo è un serpente che si morde la coda. Voglio dire, possiamo ormai concludere con quanto già sapevamo in partenza, forse un po' più agguerritamente: che l'arte non nasce mai da una normatività tecnicistica, che essa non è mai determinata dalla materia o dalla tecnica, che il singolo artista è sempre libero di scegliere o di inventare, secondo la spinta della propria inspirazione.

Anche Pudovkin, come è noto, assieme a Kuliesciof, è partito, nelle sue ricerche estetiche, dalla definizione dello specifico cinematografico, e lo ha giustamente identificato col montaggio. Nella memoranda discussione tra i cineasti sovietici in occasione del Festival Cinematografico di Mosca del 1934, Pudovkin ha riveduto la sua posizione; egli aveva colle sue opere dati stupendi e memorabili esempi di film di montaggio, e, naturalmente, come spessissimo avviene ai teorici artisti, egli inclinò in un primo tempo a considerare la sua maniera come l'unica valida, senza vedere che una considerazione del genere portava direttamente al formalismo, o, per dirla con termini più chiari, portava a dar valore di teoria estetica ad una poetica.

Messo così nuovamente entro i suoi giusti limiti teorici il problema e il concetto di specifico filmico si potrebbe chiedere: ma allora a che pro dibattere ancora di un simile argomento?

L'interesse nasce, se ben si riflette, dal fatto che la scelta di una materia e del modo di trattarla non sono, come si è già detto un atto isolato e posteriore all'ispirazione, ma fanno con essa, con l'atto creativo fantastico, una cosa sola. Non è per caso che un artista sceglie una materia, non è per caso che la tratta in quel dato modo, non è per caso che la sua opera prende quella particolare ed unica forma: tutto ciò fa

parte della creazione ed è inseparabile da essa. Perciò la critica che ricompie lo stesso atto creativo, ma partendo dai dati esterni dell'opera, non può ignorare il senso che ha quella speciale materia, quella speciale tecnica, quella speciale forma; al contrario, la critica, attraverso l'analisi formale può scoprire la validità della rappresentazione e l'idea che essa contiene, può *rompre l'os de la forme et sugcer la substantifique moelle*, il contenuto dell'opera. L'analisi formale, attraverso, per così dire, i cerchi concentrici delle varie specificazioni giunge al significato profondo. Esemplare in questo senso la miglior critica attribuzionistica, che senza pretenderla a teoria, ha dato recentemente risultati di straordinaria importanza. Ed anche qui si deve tener presente che l'atto critico è anch'esso unitario, anche se per comodità espositiva si parla di approssimazione e di cerchi concentrici (questa è una pittura, puta caso, del primo Seicento, romana, di un pittore accademico, ma influenzato dai nuovi fatti del secolo etc. etc. ergo: è il tale).

L'importanza delle indagini sullo specifico non dipende solo dal fatto che non si può scindere l'atto creativo, ma anche dalla constatazione, fatta dall'esperienza, che la maggior parte delle opere universalmente riconosciute come arte non contraddicono lo specifico; e quelle che lo contraddicono pur essendo autentiche opere d'arte, nella media statistica risultano in numero tanto minore da costituire l'eccezione, anche se talora splendida, che conferma la regola. E anche questa verità è conosciuta e affermata dal buon senso comune che dichiara ammirativamente: « Questo è un vero pittore » dinnanzi a chi è fedele allo specifico. Solo un artigiano abile, intelligente e divertente, che non ha mai raggiunto le vette dell'arte come Giorgio De Chirico, può irridere questa coscienza comune e dar la baia all'« esteta fesso » che, « con gli occhi socchiusi » e guardando a distanza s'estasia « c'est un peintre!» dinnanzi a Caravaggio e a Renoir, e non dinnanzi a Grimaldi, pittorello bolognese del Seicento, i cui frondosi paesaggetti sono pieni di allusioni e di misteri (insomma, diremmo noi sono letterari) quasi come quelli di Boeklin, per non dire di quelli dello stesso De Chirico.

Possiamo ora rimettere sul tappeto la questione dello specifico cinematografico. Specifico del film non è il fatto, certo

singolare, di essere frutto di una collaborazione, né il fatto conseguente di necessitare di una comune autocoscienza ideologica della tesi nei vari collaboratori; giacchè queste caratteristiche sono comuni alle arti, occasionalmente (la pittura, il romanzo, l'architettura) o necessariamente (tutte le forme dello spettacolo teatrale) di collaborazione; né può esser considerato specifico del film un certo « inevitabile realismo della macchina da presa », giacchè questa l'ha ereditato dalla fotografia; resta il montaggio, il quale implica e compendia, non solo inquadratura primo piano, ma anche soggetto e sceneggiatura; nonché modi di illuminazione e di recitazione e, in una parola, tutta la tecnica cinematografica che è determinata dalla previsione della sua fase ultima, il montaggio *strictu sensu*.

Ma, si potrebbe obbiettare: in questo stesso scritto si dice che il montaggio è comune al romanzo e alla poesia, e d'altro canto esso è sicuramente comune al dramma e alla sinfonia e a molte diverse arti e generi d'arte. Ed è vero. Ma, a ben riflettere, il montaggio, cioè l'« idealizzazione del tempo e dello spazio » è un fenomeno che a teatro si verifica (a parte la teoria delle tre unità, specifico del teatro, poi abbandonato) sempre scarsissimamente, tre o cinque volte, quanti sono di solito gli atti, o quindici o venti, quanti sono al massimo i quadri. Non è un procedimento nuovo, ma nuova è la sua frequenza nello spettacolo cinematografico. Questa frequenza di cambiamento dell'angolo visuale e dell'ampiezza del campo visivo, non solo con spostamenti di luogo, ma anche nell'ambito di una stessa scena, questa possibilità di vedere, non solo materialmente, da punti di vista diversi, soggettivi dei diversi personaggi (« Giulietta con gli occhi di Romeo e Romeo con quelli di Giulietta») sono le novità esclusive del film. Una tale libertà di scelta di punti di vista era ignota ed è tuttora impossibile allo spettacolo guardato attraverso il boccascena sul palcoscenico.

Ma, si dirà ancora, questa varietà di punti di vista è possibile, anzi abituale, nel romanzo e nei generi letterari narrativi, dove è possibile, quando l'autore lo ritenga opportuno, abbandonare l'oggettività della terza persona per la soggettività della prima, mediante monologhi e introduzione di lettere di diari e simili. Ma, anche qui, come sempre è il numero possibile di queste idealizzazioni del tempo e dello spazio che varia. In

certi romanzi di qualche anno fa come «Les faux monnayeurs» o «Counterpoint» o «La turbina» di Ciapek Cud, dove queste variazioni sono relativamente numerose la costruzione è certamente determinata dall'influenza del cinematografo. E, a questo proposito si può ricordare come attinente all'argomento che Gide, nel « Journal des Faux Monnayeurs » dice che il cinema ha esentato il romanzo dell'obbligo delle descrizioni, gli smaglianti pezzi forti del visconte di Chateaubriand, che Aragon definì efficacemente con sbrigativa volgarità un emmerdeur. Casi analoghi a dozzine: Goethe diceva a Schiller che al teatro « convengono » caratteri e azioni e al romanzo personaggi e descrizioni; al che un critico (Wolf Dohrn, « Die kunstlerische Darstellung als Problem der Aestetik » Hamburg u. Leipzig 1907) obbiettava che se si dovesse accettare questa massima si avrebbero perdite irreparabili a cominciare dal « Faust » dello stesso Goethe. (Il che prova, una volta di più che gli artisti, tra l'altro, hanno il pieno diritto di essere i Padri Zappata delle loro stesse teorie).

Anton Giulio Bragaglia, che fu sostenitore del teatro teatrale, intendeva per teatralità azione e *mutanze* sceniche (altrettanto avevano fatto in Russia Meierhold e il primo Oclopkov); ma d'altro canto c'è stato chi ha sostenuto, non senza acume, che se è stato inventato il cinematografo il teatro non deve cercare di assimilarne i metodi (Pudovkin) ma, semmai, tornare alle sue specifiche tre unità.

Ciò che qui frattanto importa mettere in chiaro è il fatto che nel film le variazioni di cui abbiamo parlato sono così frequenti e numerose da determinare un vero e proprio salto qualitativo, e differenziano cioè sostanzialmente la composizione di un lavoro teatrale o di un romanzo dalla sceneggiatura (che poté esser definita « un catalogo dei pezzi di montaggio del futuro film »).

Bisognerà dunque avvertire che quando si dice che lo specifico cinematografico è il montaggio *di pezzi brevi* non si vuol significare che ogni film debba avere il ritmo travolgente di una sequenza cinematografica dove ogni iquadratura sia al di sotto del metro o del mezzo metro, come ad esempio la scena degli zigani del locale notturno ne «Il cadavere vivente» di Ozep e Pudovkin, (la media delle inquadrature va dai sei

ai venti metri, salvo l'uso dei carrelli e delle panoramiche che, naturalmente, dànno inquadrature assai più lunghe): montaggio di pezzi brevi vuol dire anzitutto che le variazioni di angolo visuale hanno una particolare frequenza che è del film e solo del film.

Che significa l'affermazione che i film di Charlot sono anticinematografici? Che la struttura generale di essi li avvicina alla struttura di altre forme d'arte; ma essi sono pur sempre dei film e ciò vuol dire che le variazioni di tempo e di spazio vi sono tuttavia in misura infinitamente maggiore che non in quelle, o in altre, precedenti forme d'arte.

Montaggio di pezzi brevi va inteso dunque anzitutto rispetto alla composizione delle precedenti forme d'arte costruite con procedimenti che possono presentare qualche analogia col film. Il montaggio di pezzi brevi dà la possibilità di inserire in un'opera, anche di breve durata, una vastissima porzione di realtà; e sua specifica caratteristica sarà dunque quella di impiegare questa possibilità: specifico del film è dunque proprio il montaggio di pezzi brevi, non solo in rapporto alle altre arti brevi, ma in assoluto.

Luigi Chiarini, nel suo scritto citato, dice che « là ove il cinema sia usato per riprodurre uno spettacolo, per esempio un'opera, ivi esisteranno inquadrature, pezzi di pellicole e unione, cioè montaggio, di questi pezzi, ma che non si potrà parlare in questo caso di specifico filmico ». E perchè mai? Si potrà parlare di specifico filmico, dato che lo specifico filmico è il montaggio. Non si potrà parlare invece di arte cinematografica, perchè la macchina da presa, in quel caso non produce, ma riproduce passivamente un fatto artistico preesistente e compiuto in sè e non predeterminato ai fini della creazione cinematografica; perchè la macchina da presa vi è usata come un grammofono per riprodurre l'arte dei musicisti e dei cantanti; e nessuno è mai arrivato a parlare di un'arte grammofonica. Si potrà però anche parlare di arte, naturalmente: dell'arte del compositore, dell'orchestra, dei cantanti.

Allo stesso modo non parleremo di arte di fronte ad un disegno ingegneresco di macchine: disegno ad eseguire il quale saranno tuttavia stati impiegati i mezzi specifici del disegno.

Tenuto per fermo che lo specifico filmico è il montaggio di pezzi brevi, quali variazioni ha portato in esso l'evoluzione dei mezzi tecnici della ripresa?

All'avvento del sonoro e del parlato era talmente diffusa e certa la convinzione che specificità e artisticità fanno una cosa sola che si pensò subito che i nuovi mezzi « allentando » il ritmo delle immagini per adeguarle al ritmo della parola avrebbero fatto svanire l'artisticità del film. Una convinzione che indusse alcuni cineasti sovietici a parare la botta lanciando il « Manifesto dell'asincronismo » (Pudovkin, Eisenstein, Alexandrov) e successivamente (Eisenstein) a sostenere che specifica del film è l'espressione del monologo interiore. Possibilità che sono impiegate parzialmente anche nella cinematografia commerciale, mentre un'applicazione integrale non è stata mai nemmeno tentata (salvo che, in malo modo, per il monologo interiore, in un film americano tratto da un lavoro di O'Niell « Strano Interludio »). Che il sonoro e il parlato, minando il concetto di montaggio dovessero far svanire l'artisticità del film è stata convinzione di molti, tra i quali anche l'Arnheim, che non si è mai ricreduto su questo punto, e che non si occupa più di film.

Ora sul rallentamento del ritmo cinematografico, prodotto dal sonoro e dal parlato occorre fare qualche osservazione. Per adeguare il ritmo dell'immagine a quello della parola il passo del film, nella macchina da presa e di conseguenza in quella da proiezione, si è accelerato (da sedici fotogrammi a ventiquattro al secondo) determinando anzitutto un rallentamento nel movimento entro il fotogramma; questo rallentamento ha a che fare col montaggio solo indirettamente. D'altro canto le scene dialogate comportano un rallentamento effettivo nel montaggio, cioè ne allungano i pezzi perchè una scena muta di dialogo, comprese le didascalie con le battute è certo più corta della stessa scena parlata. Ma l'allungamento dei pezzi di montaggio è dovuto soprattutto al fatto che nel film parlato si è ammessa e applicata la possibilità di dare ai dialoghi quell'importanza e quella ampiezza che ormai possono avere.

D'altro canto però bisogna riflettere a quanto diceva Pudovkin delle didascalie ed estenderlo alla parola parlata. La didascalia, diceva Pudovkin, spesso vi permette di sostituire

con poche parole una lunga scena (si ricordi l'esempio: tre forzati evasi dal vicino carcere è una didascalia che dura qualche secondo; se a noi interessa l'informazione nuda e cruda ciò basta e sarebbe errore oltranzistico mostrare la scena dell'evasione che avrà una durata cento volte maggiore della didascalia). Altrettanto avviene per la parola parlata, la quale può consentire dunque di accelerare il ritmo tutte le volte che sostituisce la visione di un'azione a carattere puramente informativo ed esplicativo. Ciò che dunque ha portato il sonoro e il parlato di essenziale agli effetti del nostro cinema, non è tanto l'allentamento, quanto la variazione; la necessità di concepire un diverso modo di costruire il film, un diverso tipo di montaggio, in cui entrano e giocano tre nuovi elementi: la musica, la parola, i rumori.

Ancora: questo tipo di costruzione è divenuto più impegnativo e ancor più, se è possibile, viene a qualificarsi come il mezzo essenziale e tipico dell'espressione cinematografica. E' diventato un montaggio più montaggio di prima, per così dire. Non solo perché si è arricchito di nuovi fattori, ma perché il film ne è divenuto una forma d'arte più complessa; una forma d'arte che assomma in sè i metodi di ancora altre arti: da forma essenzialmente visiva il film coll'avvento del sonoro e del parlato si è avvicinato alle forme del teatro e della musica arti del movimento per eccellenza. Lungi dal perdere la sua importanza il montaggio l'ha dunque aumentata.

Anche l'affermarsi del mezzo colore nel film ha provocato le stesse apprensioni di allentamento e quindi di invilimento del montaggio; non foss'altro per la necessità di non strapazzare oltre misura la vista degli spettatori con variazioni cromatiche troppo repentine. Ma anche il colore ha offerto nuove possibilità al montaggio. Ed è vero che il colore ha riportato il film verso le arti della visione, ma della visione in movimento.

Un esempio di montaggio del colore, già abbastanza vecchio, è quello del « Giardino di Allah » che, a parte la cretineria della trama mistico-erotica (si tratta di un frate d'un convento dell'Africa, se ben ricordo Boyer, che s'innamora, non senza rodimento di rimorsi, d'una affascinante e svenevole straniera, Marlene Dietrich) aveva ben risolto le difficoltà del montaggio dei colori, e l'aveva risolto dando a tutto il film un tono fonda-

mentale (giallo-ocra: tonache dei frati, sabbia del deserto e così via), cosa che costituì, per quei tempi relativamente lontani, un successo formale notevole. Con ben altro impegno morale e artistico ha riinventato e applicato una soluzione tecnica analoga il recente film sovietico (tratto da un romanzo di Ajaev) « Lontano da Mosca » che fonde colori, visione generale azione e parte sonora in un'unità bellissima.

Nemmeno il colore, e i nuovi problemi che ne son derivati, hanno alterato la situazione generale del film, nei confronti dello specifico di quest'arte.

Il cosidetto *panfocus* degli operatori — di cui tutti ricordano alcuni celebri esempi nel film di De Sanctis, operatore Portalupi, « Non c'è pace tra gli ulivi » — pone problemi complessi e porta notevoli variazioni, stavolta nel settore della inquadratura, ma per l'interdipendenza delle inquadrature, anche nel montaggio. E' chiaro che la vecchia inquadratura che lasciava degradare la nettezza dell'immagine nei piani prospettici di fondo del fotogramma fino a una leggera sfocatura, otteneva il risultato di concentrare, istintivamente e automaticamente, l'attenzione dello spettatore sull'azione essenziale. Ora con il *panfocus* lo spettatore deve dirigere da sè il suo sguardo e scegliere il punto su cui concentrare l'attenzione, seguendo e svolgendo nell'interno del fotogramma, una linea di movimento ideale (del tutto analoga al movimento interno della pittura, che tra parentesi, servì una volta al Ragghianti per ribadire la negazione estetica dei limiti lessinghiani, affermando l'esistenza di un tempo anche nelle arti della visione). Movimento ideale che nel film si deve combinare ritmicamente e significativamente, col movimento delle persone e delle cose nell'interno del fotogramma, e col movimento del montaggio che viene ad assumerne così nuovi e complicati impegni. Il *panfocus* ci dà così un *avant-goût* dello stereoscopico, che indubbiamente presenterà problemi analoghi.

Se dunque per il sonoro e il parlato il film si è allontanato dalle arti della visione statica, per avvicinarsi alla letteratura, al teatro e alla musica, arti del movimento, per il *panfocus* e per il colore ha nuovamente arricchito e potenziato i suoi valori e le sue possibilità figurative. Nell'uno e nell'altro caso il suo elemento fondamentale, il montaggio, è divenuto più com-

plesso, impegnato cioè a fondere nuove e diverse tecniche, che nel film confluiscono, ma che possono esplicarsi solo in funzione e a previsione del montaggio stesso.

Queste riflessioni, che mi pare non fossero state ancora fatte, sull'evoluzione degli strumenti tecnici del film, possono servire a chiarire come questo complesso di fatti nuovi abbiano non ridotto, ma accresciuto i problemi — ma quindi anche le possibilità — del montaggio; che era e resta lo specifico filmico.

Assieme all'evoluzione degli strumenti, la storia in generale ha camminato e, in alcuni paesi, ha galoppato meravigliosamente e, mentre lo specifico filmico rimaneva lo stesso, i compiti dei cineasti variavano profondamente. Che è la cosa che più importa e che vedremo più oltre.

Nel suo saggio già citato due volte, Luigi Chiarini parte da premesse assai dissimili da quelle suesposte. Per lui, come già s'è intravisto a proposito della riproduzione cinematografica di opere musicali, specifico filmico e artisticità del film fanno tutt'uno. E, per usare le sue stesse parole: « Innanzi tutto è opportuno affermare la validità di tale concetto (di specifico filmico), che non contraddice quello dell'unità dell'arte, purché si tenga ben fermo che non si tratta di regole cristallizzate, ma proprio dell'indagine critica sulle singole opere, un concetto che ci viene dunque dall'esperienza e che si può approfondire, svolgere, ma non contraddire. Non ci sono regole per la creazione artistica e perciò stante, anche per il film, purché si resti nell'ambito di quello specifico linguaggio e conseguentemente di quella tecnica artistica ». (pag. 133).

Lo specifico cinematografico fu un tempo il montaggio: ma non il montaggio di pezzi lunghi o brevi ma il « montaggio in funzione espressiva ». E « l'equivoco di certa critica consiste nel considerare come valido solo un determinato tipo di montaggio: ferma alla pratica del muto, e da questa influenzata, codesta critica stenta a intendere le nuove forme dovute all'avvento del sonoro che ha disteso, per così dire, il ritmo del visivo adeguandolo a quello della parola, ma nello stesso tempo ha arricchito l'immagine filmica del nuovo rapporto visivo-suono. Il concetto di specifico filmico si è arricchito senza contraddirsi ». (pag. 133).

Per intendere questa evoluzione del concetto di specifico filmico, Chiarini propone una distinzione tra spettacolo e film avvertendo, bene inteso, che « i confini tra spettacolo cinematografico e film non sono così netti » e che non è sua intenzione « portare semplicisticamente una simile distinzione, ma additare un filo conduttore » che gli sembra « indicare chiaramente lo svolgersi naturale del film verso una forma che nasce dalla possibilità, unica del film, di elaborare creativamente la realtà».

In che consiste questa distinzione posta dal Chiarini? Per brevità e per comodità enunciativa egli si vale dei termini con cui ha sintetizzato questa antitesi Cesare Zavattini, al Congresso Internazionale di Cinematografia di Perugia: « Meliès o Lumière?».

« Nel primo caso si può parlare di continuità o di identità tra il teatro come spettacolo visuale e il cinema; la camera si inserisce come un ritrovato tecnico che offre al regista maggiori possibilità nel suo lavoro creativo permettendogli di infrangere l'unità di tempo e di luogo, di spaziare con libertà, quasi assoluta e raggiungere effetti visuali impensati: tutto il mondo reale può servire di scena a quello irreale, fantastico, toccare vertici mai raggiunti per i possibili trucchi che la ripresa cinematografica consente. Qui la camera opera su di una finzione: una vicenda precostituita, sia essa quella di un testo letterario poetico che ha già in sè una validità artistica, sia un canovaccio, un abbozzo, una sceneggiatura: gli attori o dei *tipi* in funzione di attori, che raffigurano dei personaggi fantastici per cui quello che si offre all'*occhio di vetro* è già trasfigurazione della realtà ». (pag. 136).

Così da un lato « la camera è venuta rispondendo ad una esigenza molto antica per cui si è naturalmente inserita nella storia dello spettacolo »; ma dall'altro, essa, « ha agito a sua volta sull'uomo, scoprendogli la possibilità di rappresentazione di un mondo del tutto nuovo »: « quello che lo circonda ». Così nasce il documentario « il puro film, il film come antispettacolo, se alla base dello spettacolo poniamo la finzione, non la trasfigurazione che è propria del film, e, a fondamento di questa, l'autentica realtà » (pag. 137).

Lo specifico filmico di oggi, anzi di domani, (Chiarini indica una via che, secondo lui, si apre e che si svolgerà più piena-

mente in avvenire) è dunque il documentarismo: « per esso il film compie ancora un passo avanti sulla via del distacco dallo spettacolo e, conseguentemente della totale emancipazione dei suoi nessi colla letteratura, il teatro, le arti figurative e qualsiasi altra forma di elaborazione letteraria (soggetto trattamento sceneggiatura) per trovare la sua naturale materia nella realtà ». (pag. 139).

E, in sostanza « il concetto di specifico filmico, che ha una sua legittimità in quanto ci viene dall'esperienza (le opere cinematografiche), non lo si deve intendere cristallizzato come una legge scientifica, ma d'altra parte non lo si può negare o ammettere la possibilità di un'opera che lo contraddica » (pag. 142)

Fin qui il Chiarini.

A me pare di aver nuovamente e meglio dimostrato, nelle pagine che precedono, come e perchè lo specifico cinematografico non possa condizionare la qualità artistica delle opere. E fino a un certo punto, Chiarini sembra condividere questa giusta posizione; là ove ammette che lo *spettacolo* possa essere arte; lo spettacolo che, secondo lui, è l'opposto di film, cioè del cinema cinematografico: « se lo spettacolo è bello, il film sarà un'originale opera d'arte » e aggiunge: « e vane saranno le discussioni intorno alla teatralità o cinematograficità che sia ». (pag. 137). Ma questa tesi non contraddice, non è agli antipodi da quella riportata di sopra?

Chiarini ammette che fino a ieri specifico del film fosse il montaggio; ma aggiunge una specificazione: « montaggio non di pezzi brevi o lunghi, ma montaggio in funzione espressiva», che evidentemente vuol dire montaggio impegnato a produrre arte. E anche qui io credo che quello che ho sostenuto di sopra possa sgannare il Chiarini e dissipare gli equivoci: montaggio vuol dire, in definitiva, intuizione dell'intiero film, composizione, e, come abbiamo visto esso diviene specifico del film solo per il fatto di essere di pezzi brevi, nel senso illustrato di sopra. Mentre la composizione in funzione espressiva è comune a tutte le arti, cioè non è specifica di nessuna di esse.

Che lo specifico di un'arte singola possa evolvere senza contraddirsi (ed io aggiungerei: anche contraddicendosi) mi pare giusto e inoppugnabile; basti un esempio, tra i molti che potrebbero prodursi: per i cinquecentisti toscani specifico della

pittura era il disegno prospettico e quel mito ha alimentato la grande arte di quel tempo; ad esso è succeduto il mito della luce, che ha caratterizzato tutta la pittura valida da Caravaggio a Renoir. Nulla osta dunque, in principio, a una evoluzione anche dello specifico cinematografico.

Ma c'è stata poi davvero questa evoluzione? La nuova proprietà caratteristica che Chiarini propone nasce direttamente dallo strumento principale di quest'arte: la macchina da presa. In questo senso Chiarini è molto esplicito e attribuisce alla macchina da presa un'azione sull'uomo; è la macchina da presa che ha insegnato all'uomo come essa vuol essere impiegata; essa ha caratteristiche tali che può, di per sè stessa, postularne una piena messa in opera.

Qui ancora non sono d'accordo e non riesco a vedere come, secondo il Chiarini, si sarebbe svolto questo processo. Uno degli assiomi, fino ad ora, dell'artisticità del film è stata la negazione dell'automatismo della macchina da presa, la sua considerazione non come di una « macchina » cioè una fabbricatrice automatica di prodotti di serie e uguali, ma come di uno strumento artistico. La posizione contraria ha sempre, coerentemente, negato l'artisticità del film affermando che esso non è che una riproduzione meccanica della realtà. Al Chiarini è arcinoto che l'Arnheim ha, con paziente applicazione, elencato tutta una serie di *fattori differenzianti* una riproduzione meccanica impossibile da una riproduzione cinematografica; e a Chiarini è arcinoto che, a parte le conclusioni teoriche, è gran merito dell'Arnheim di aver, attraverso questa impossibilità, permesso di dedurre che il linguaggio del cinema è sempre e comunque un linguaggio artistico.

E che cosa avrebbe insegnato la macchina da presa all'uomo? A « elaborare creativamente la realtà?». E quando mai l'uomo ha aspettato la macchina da presa per imparare a elaborare creativamente le realtà, cioè a fare dell'arte? Un pittore che si ponga col suo cavalletto, dinnanzi a sua madre o dinnanzi ad un paesaggio per ritrarli, non elabora creativamente la realtà? Fa qualche cosa di diverso forse da quello che fa un operatore cinematografico che si ponga dinnanzi a quella vecchia donna o dinnanzi a quel paesaggio con la sua macchina da presa? Come processo creativo no certo; il processo è analogo

e consiste, come si è accennato di sopra, a ispirare ai due artisti un modo particolare di impiegare i loro specifici strumenti (pennelli e colori, macchina da presa). Cogliere la realtà circostante non è specifico di nessun'arte, ma di tutte le arti.

Partito dalla distinzione che sopra, Chiarini nega l'importanza del soggetto, del trattamento, della sceneggiatura e plaude ad analoghe dichiarazioni di Cesare Zavattini che scrive « Bisogna essere coerenti e bruciare finalmente sulla piazza i soggetti buoni e cattivi. La macchina da presa non farà più l'innaturale acrobazia del guardare le proprie spalle, ma sarà tutta aperta a quello che si sta svolgendo davanti. Essa racconta spesso ancora oggi ciò che è già stato raccontato, mentre l'arte deve raccontare una sola volta, e proprio nel momento in cui s'incontra col suo oggetto... Di preordinato deve esserci soltanto ciò che noi siamo; ed ecco perchè il soggetto sarà sostituito dall'uomo nella sua intierezza, pronto e nello stesso tempo disarmato di fronte ai fatti come un inviato speciale... Io ho una fiducia tale nella intellegibilità delle argomentazioni poetiche, morali e sociali della realtà, e nelle possibilità di comunicazione, che la realtà è il massimo spettacolo che vorrei realizzare ».

Questo accanimento contro i soggetti e le sceneggiature (dei soggettisti e sceneggiatori Chiarini e Zavattini) nasce dalla convinzione che nessuna artisticità deve precedere l'opera della camera, una tesi che anch'io una volta ho tenuto per valida per breve tempo, e che mi derivava da un non pieno intendimento dell'estensione del concetto di montaggio in senso estetico. Da tempo però ho capito che il montaggio deve essere considerato come l'intuizione dell'intiero film, e che il montaggio domina ogni fase della lavorazione che è determinata da questa unitaria e generale idea del film; e che tutte le fasi della lavorazione del film sono creative e, come vedremo meglio, compiute ciascuna in sè. Così come viene formulata da Chiarini e da Zavattini la negazione dell'importanza del soggetto e della sceneggiatura è inaccettabile.

Quanto poi all'aspirazione di Zavattini di « realizzare come massimo spettacolo la realtà » egli può star tranquillo, giacchè questo spettacolo la realtà lo realizza naturalmente di per sè stessa. Soltanto non tutti hanno gli occhi di artista di Zavattini per intenderne « le argomentazioni poetiche, morali e so-

ciali » che essa offre agli artisti, il cui compito è quello di farsene mediatori per coloro che « habent oculos et non videbunt ». Che questa mediazione si attui con la penna e il calamaio o con la macchina da presa o con l'uno e l'altro mezzo è del tutto indifferente.

La realtà tutti l'hanno sotto gli occhi, tutti ne partecipano e sono essi stessi realtà. Ma se le questioni dell'arte fossero quali Zavattini ce le vien favoleggiando, lo spettatore, invece di andare al cinema potrebbe starsene tranquillamente alla finestra a contemplare i passanti o contemplare la realtà attraverso un *buco nel muro,* come il protagonista del delizioso romanzetto di Guerrazzi o come quello di un celebre romanzo di Barbusse. Ora io non nego che i ragazzini, al mare, che spiano dalle fessure della loro cabina balneare quanto succede nella cabina accanto non siano mossi, in fondo, da un desiderio di conoscenza che nella scuola sonnecchia; ma le belle bagnanti che essi vanno spiando sono certo meno istruttive delle *beautyfool bathing girls* di Mac Sennett; e, fuori di scherzo, voglio dire che la lezione della realtà può certo direttamente venire dalla realtà stessa, ma che tutto ciò non ha a che fare coll'arte; giacchè specifico dell'arte (di quella vera e non della pseudo-arte vuoto gioco) è proprio nell'esprimere quell'insegnamento che ogni artista ne trae per comunicarlo al suo pubblico.

Che se poi un uomo è disarmato come Zavattini vuol immaginare siano gli inviati speciali, e abdica al suo compito e lo demanda assurdamente alla macchina da presa, è probabile che succeda quello che succede troppo spesso agli inviati speciali cinematografici che della realtà ci mostrano solo quegli aspetti che sappiamo: gente in tuba e frak che sorride mostrando denti di cavallo e denti d'oro e firma trattati destinati a diventar pezzi di carta prestissimo, campi di corse, presentazione di modelli di stagione, campioni olimpionici e altre cose, che sembra valgano la pena di essere mostrate perché diverse dalla realtà quotidiana: una realtà marginale ed eccezionale, e cioè frammenti di realtà che tuttavia servono a nascondere la realtà stessa, servono a mentire. E' purtroppo una constatazione di tutti i giorni alle visioni dei giornali cinematografici di attualità.

Questa teoria (che né Zavattini né Chiarini hanno mai

messo in pratica fino ad ora) si avvicina alla pratica e alla teoria di Ziga Vertov (citato indirettamente da Chiarini quando chiama la macchina da presa *occhio di vetro*), che era uno sviluppo oltranzista, e frainteso, della teoria del montaggio cinematografico come specifico filmico. Due sono gli equivoci in cui è caduto Ziga Vertov: il primo consisteva nell'attribuire un miracolismo alla macchina da presa che, per sua virtù, avrebbe la facoltà di scoprire il mondo, di cogliere automaticamente la vera essenza delle cose. L'intervento umano su questa realtà cinematograficamente ripresa ha luogo nel montaggio, inteso come operazione finale di congiunzione delle diverse inquadrature. Ora è ben vero che la macchina da presa, l'occhio di vetro, può cogliere anche ciò che a occhio nudo non si può vedere, per esempio estremo, col rallentatore o coll'acceleratore, la traiettoria di un proiettile d'arma da fuoco o i movimenti di una pianta che cresce o di un fiore che sboccia; o ancora, secondo la felice espressione di Bela Balazs « sotto il viso che si fa il viso che si ha »; e ammesso pure, per assurda ipotesi, che simili, o similmente riposti, aspetti della realtà ne costituiscano l'essenza profonda, o, per meglio dire, una fedele caratterizzazione, resta il fatto che questi aspetti prima di esser colti dalla macchina da presa e dal suo occhio di vetro debbono esser visti dall'occhio mortale dell'operatore o del regista; visti, previsti e scelti come degli elementi capaci di caratterizzare la realtà nella sua intierezza. Perciò l'operatore dirige la sua macchina su quegli aspetti e non su di altri, perciò aziona il rallentatore o l'acceleratore, perciò sceglie un punto di vista e non un altro, un tipo di illuminazione e non un altro. E, ammesso pure che regista e operatore non compiano preventivamente quel lavoro e girino alla diavola, impressionando chilometri e chilometri di pellicola, al momento del montaggio dovranno pur ordinare e selezionare il materiale, tutta quella pellicola impressionata, e lo faranno con quei criteri che avrebbero presieduto il lavoro abituale e, ragionevolmente, preliminare. Soggetto e sceneggiatura potranno non essere materialmente scritti, ma esisteranno sempre fusi nell'atto del montaggio.

E' un bel pezzo che è stato scritto che la sceneggiatura è la previsione del montaggio e che essa nasce da una esigenza sopratutto pratica di buon lavoro ordinato e condotto senza inu-

tile dispendio di tempo e di energie. Il che, naturalmente, non ne diminuisce affatto l'essenziale importanza, né esclude che la sceneggiatura possa costituire un « genere » letterario, che, per certi versi si può dire già nato, anche prima che i dialoghi arricchissero i valori letterari del film. Tanto è vero che le didascalie di « Cabiria », oltre a esser pubblicate in opuscolo nel 1914 sono entrate nel corpus dell'opera omnia di D'Annunzio; e tanto è vero che proprio Chiarini ha pubblicato numerose sceneggiature, ed anche quella de « La terra trema » di Luchino Visconti, da lui stesso citato come il film che più si avvicina all'antispettacolo, a quel suo ideale di futuro film, totalmente autonomo. Giacchè non è da ieri che si sa che le sceneggiature possono avere carattere di compiutezza artistica, poniamo il caso della bellissima sceneggiatura di Gherassimov « Il maestro», e possono non averne, così come avviene degli appunti ed abbozzi scritti da Rossellini per i suoi film: come esistono commedie scritte e canovacci per commedie a braccia; come possono avere e possono non avere valore artistico i bozzetti preparatori per un quadro o per un affresco. Si potrebbero, in proposito ricordare certi bozzettoni di Rubens, per grandi affreschi, destinati all'esecuzione ed elaborazione degli allievi e dei collaboratori, i quali si avvicinano particolarmente alle sceneggiature.

Tanto Chiarini quanto Zavattini insistono sulla posizione dell'artista, anzi dell'uomo *tout court*, disarmato e indifeso. Ma come potrebbe esserlo un artista che lavori come essi propongono, quando il metodo che egli dovrebbe applicare è precisamente un programma, e che, in fondo, a ben rifletterci presuppone già un concetto della realtà? Programma che si avvicina ai procedimenti ultraprogrammatici di Zola, che veramente descriveva dal vero e nell'atto pezzi di realtà, *tranches de vie*, che poi inseriva, e direi quasi, montava, nei suoi romanzi. (Ma perciò è stato detto, giustamente che Zola è stato grande veramente quando ha trasgredito i suoi programmi).

Come diceva Bela Balazs, in certi film di viaggio, in cui « l'itinerario sostituisce lo scenario » e in certi film di natura, quello che c'è di innaturale è proprio l'esistenza di un uomo invisibile che guarda e coglie quegli aspetti nascosti della realtà e della natura, i quali vengono a prendere, contro ogni intenzione degli autori, « un sapore di favola ».

Questo programma e questo metodo portano a chiarire il secondo equivoco di Ziga Vertov, che, coscientemente o no, è anche di Zavattini e di Chiarini. Questo errore nasce dalla insofferenza individualistica verso una delle caratteristiche del cinema: quella di essere arte di collaborazione. E' il regista che gira, a suo piacere, chilometri e chilometri di pellicola, e poi li monta a suo piacere. Uno dei canoni dell'estetica idealistica si salva in questo modo, l'estetica del valore soggettivo dell'arte è salva e il film diviene ormai anch'esso una creazione individuale, ha trovato finalmente il suo unico autore.

E' una teoria che è stata tentata più volte, con maggiore o con minore abilità, da Corrado Pavolini, dal direttore della « Revue du Cinéma », Auriol, e da Attilio Riccio, il quale ultimo io ricordo manifestava, in una conferenza, la speranza che la tecnica arrivi a darci macchine da presa di cui ci si possa servire come di una penna stilografica. Teoria che fu praticata, per esempio da Ziga Vertov, la cui produzione « Cine-Verità » risultò un caleidoscopio di particolari naturalistici la cui fusione veniva ad assumere un aspetto surreale. Anche Walter Ruttmann, in un primo periodo, seguì questo metodo, facendosi subito prender la mano dalle scoperte piacevolezze di certi attacchi visivi e sonori, da certe cadenze ritmiche, ottenute con alternanze studiate di pezzi lunghi e di pezzi brevi, da certe consonanze e da certe discordanze tra il ritmo determinato dalla lunghezza dei pezzi di montaggio e quello del movimento interno dei personaggi, nel fotogramma, deducendo il montaggio dalla musica di accompagnamento (col procedimento in uso nei disegni animati) e ci dette così il vuoto formalismo della « Sinfonia della grande città » e di « Melodie del mondo » prima, e poi gli sconcerti, tanto cari a Emilio Cecchi che li tenne a battesimo, di « Acciaio »; per precipitare poi, aiutante di una ninfa egeria di Hitler, Leni Riefensthal, nella ignominia della propaganda nazista.

Quanto al Grierson, egli è tanto poco disarmato di fronte alla realtà, che i suoi documentari, e quelli di tutto il suo gruppo, furono di esplicita e dichiarata propaganda delle poste inglesi prima, e poi di altre cose che ancora di più interessano il governo inglese. Chiarini sopravvaluta Grierson e lo chiama in causa ad appoggio delle sue tesi; ma anche le analoghe tesi

del Grierson derivano da quelle di Ziga Vertov e sono, per di più esposte in modo superficiale confuso e sconclusionato: senza la volontà di rigore teorico che anima il Chiarini e senza la vaghezza poetica di Zavattini.

Il recente caso del film francese « Farrabique » nato da tendenze e programmi simili, è da citare solo come spauracchio, data la sua nullità artistica.

Quanto alla tesi dell'artisticità del documentario, non sarò certo io a contestarla, dopo aver, dieci anni fa sostenuto (in uno studio su « La prosa cinematografica » in « Bianco e Nero » 1943) che la impossibilità del film a riprodurre la realtà come tale, ne fa un linguaggio artistico come la musica, per cui esso o è arte o è conato fallito verso l'arte e non mai altro; e per sostenere, di conseguenza, l'identità tra film d'arte e documentario. Ma a parte questa tesi, del resto inoppugnabile, e, che io mi sappia non mai messa in discussione da nessuno, come è mai possibile pensare che i grandi documentari sovietici, che Chiarini cita, nascano senza preordinazione, da registi messi di fronte alla realtà disarmati e indifesi come inviati speciali? Non ricorda Chiarini che uno di questi, lo Sgurdi, ha dovuto condizionare i riflessi di certi pesci, associando la forte luce delle lampade, necessaria alle riprese, con la somministrazione del cibo? E gli è forse sfuggito — lui che segue attentamente la bibliografia del film — il solo forse, nella gran pletora delle noiose e inutili drammaturgie del film» il solo studio, forse, serio di Zdan « La drammaturgia del film scientifico-popolare », dove i metodi di preparazione minuziosissima di quei bellissimi film sono descritti e teoricamente giustificati?

E' ben chiaro che Chiarini ha sacrosantamente ragione quando combatte il film di evasione, ma egli estende questo concetto in maniera del tutto ingiustificata, a mio parere, quando considera tutti i film spettacolari come evasione della realtà « in quanto partecipazione degli spettatori » alla loro finzione; « che tale resta con qualsiasi stile ». Mentre il film « autonomo » sarebbe distacco e riflessione sulla vita. Mi pare che l'errore stia nel rimanere sul piano esteriore dei mezzi e dei metodi: a questioni cioè di *atelier* e di opposte tendenze artistiche, come se ne son sempre avute, ma che, in sede teorica non hanno mai approdato a nulla: esterni a studio o dal

vero? (è un referendum promosso, già nel 1928 dal nostro Solaroli) attori professionisti o non professionisti (primo periodo del film sovietico) sceneggiatura di ferro (tendenza dei commerciali) o novella cinematografica (primo Eisenstein)?

Guardando più a fondo sulle posizioni di Zavattini e di Chiarini sembra poter individuare il nucleo centrale che li porta al sofisma. Zavattini, soprattutto, in quanto romanziere, rilutta, nonostante alcuni felici congeniali incontri, nella pratica, e nonostante alcune riuscitissime collaborazioni, alla creazione collettiva del film; tanto è vero che spesso ha dichiarato di voler ormai realizzare da sè i suoi soggetti. In una posizione simile si trova, praticamente, anche Luchino Visconti.

Credo che Chiarini senta piuttosto l'esigenza di teorizzare la sua preferenza per il realismo. Egli sente che non si tratta di una semplice tendenza, ma di qualche cosa che trascende le questioni di gusto, e che merita di conquistare una validità universale: sente, credo, che il realismo si identifica con l'arte e vorrebbe dirlo con rigore teorico, Si capisce, almeno io credo di capire, che il Chiarini sta per romperla definitivamente con le concezioni idealistiche e che la sua esperienza lo sospinge verso l'istanza di restituire al film, e all'arte in genere, la dignità di un contenuto di idee, da un verso, e della pratica funzionalità dall'altro. E' chiarissimo, per me, che a questo tende Chiarini. Però le sopravvivenze idealistiche lo impacciano e gli fanno contrapporre « termini d'arte » e « termini di politica, ovvero di educazione sociale o addirittura di propaganda »; gli fanno sostenere che « l'illuminazione del neo-realismo italiano » consiste nell'esser stato « al di fuori di presupposti ideologici e educativi » e così via.

Credo, tutto sommato, che il grande merito di questo scritto notevole del Chiarini consista proprio nel tentativo di dare autorità estetica, cioè di confermare in sede teorica, e consacrare, non solo il grande valore del neo-realismo italiano, ma il realismo come arte e l'arte come realismo.

Una sempre e profonda coscienza teorica è indubbiamente urgente e gioverà, non solo ad elevare il tono della critica, ma gioverà anche agli artisti che, da un'autocoscienza dei propri compiti non potranno che essere artisticamente avvantaggiati.

Ed è un compito che anche il Chiarini sa bene quale sia quando scrive che « dalla realtà non ci si può estraniare » ma che bisogna « comprenderla e modificarla, creando un mondo nuovo e migliore ». Sul che siamo perfettamente d'accordo e non si può che applaudire.

Una maggiore coscienza, dicevo, servirà alla critica e agli artisti; a quella armandola ideologicamente e rilevandole il carattere classista dei nemici del realismo, che già Chiarini identifica tra coloro che « hanno paura della realtà »; agli artisti servirà a dar coscienza del proprio compito, la coscienza e la fierezza di contribuire al grande processo storico in corso di trasformazione della realtà, che segnerà ovunque la piena emancipazione umana, il trapasso dal regno della necessità a quello della libertà. Non la magra soddisfazione di aver divertito, esilarato o estasiato degli sfaccendati imbecilli, ma quello, altissimo, di aver lavorato per un'umanità migliore.

Umberto Barbaro

Alcuni aspetti teorici del neorealismo

In un articolo pubblicato sul N. 1 del 53 della Rivista « Rinascita » dal titolo « Naturalismo e realismo nel cinema italiano » mostrammo, attraverso un esame rapido e complessivo della nostra produzione filmistica migliore del dopoguerra, che non si potesse propriamente parlare di realismo, ma che, tranne in alcuni casi poco numerosi, si dovesse parlare di naturalismo o documentarismo. Infatti non ci era parso che si fosse riusciti a rappresentare la realtà italiana del dopoguerra nei suoi nessi profondi e inoltre non vi era di questa realtà il processo intimo, il movimento di essa. Dicemmo che in quella produzione vi era espressa la desolazione di certe situazioni sociali, si era fatta un'appassionata denuncia che denotava nei nostri artisti un senso morale e sociale abbastanza elevato. Queste cose erano state espresse con immagini pregevoli che hanno creato uno stile e quindi una scuola ormai famosa. Tuttavia, in generale e tranne il caso di « La terra trema » e alcuni momenti di qualche altro caso, dicemmo che ci si era fermati al documentario e quindi agli aspetti esterni, più evidenti della realtà che si era voluto esprimere.

Naturalmente non si partiva da una concezione dell'arte del tutto realistica, in base alla quale, pur non negando la validità artistica a diversi di quei film, noi si riteneva e si ritiene che la grande arte di tutti i tempi è sempre riuscita ad essere profondamente realistica, è sempre riuscita a superare il gusto della notazione superficiale, per toccare il processo intimo della realtà, attraverso il movimento dialettico della sua essenza e dei suoi fenomeni esterni. In quella concezione dell'arte ammettevamo, sia pure implicitamente, che la realtà profonda e totale della vita si rivelasse attraverso fenomeni esterni, attraverso fatti di cronaca; però questi fatti di cronaca, questi fenomeni esterni, sono manifestazioni di processi più profondi che non sono immediatamente evidenti. Il genio artistico deve appunto avere la capacità di rivelare proprio quei processi più profondi che spiegano i fatti superficiali, i caratteri personali e le situazioni. Quando ciò non

fa, non è escluso che la singola opera possa avere dei pregi, però non siamo mai in presenza di una grande arte.

Indubbiamente era già stato un grande progresso che la macchina da presa fosse riuscita a drizzarsi verso la verità della vita italiana; era già un grande progresso che essa si fosse rivolta verso il mondo popolare-nazionale, rivelando negli artisti una problematica morale e sociale che è propria dei grandi momenti della storia dell'arte. Tuttavia, tutto ciò non era ancora bastato per permettere a quegli artisti di andare al di là del fatto di cronaca, al di là del gusto della macchia, oltre il naturalismo implicito in ogni forma di documentario. Ogni vera grande arte è sempre distante dai suoi due nemici principali, i quali sono la copia fotografica della realtà esterna e il compiacimento delle forme fine a sè stesse. Il nostro cinema migliore era riuscito a superare il secondo nemico, che quando si manifesta, è indizio di povertà spirituale e di evasione delle grandi questioni del progresso storico. Però esso si era lasciato prendere dall'altro suo avversario, il quale manifesta in generale la preoccupazione di non toccare troppo questioni scottanti che sono appunto costituite dalle strutture fondamentali di una certa realtà. Inoltre il documentarista fotografico manifesta l'incapacità di saper distinguere il principale dall'accessorio, il tipico dal non tipico e il grande realismo si esprime attraverso situazioni e personaggi tipici. Orbene queste cose non si trovano a prima vista nella realtà ma bisogna crearle, elaborarle fantasticamente. Infatti le situazioni tipiche, i momenti essenziali di un processo storico reale, i personaggi tipici di una intera situazione sociale, non possono essere captati dalla macchina da presa, la quale può solo riuscire a captare la realtà superficiale. Ora, nel nostro cinema, anche quando si è andati sui luoghi reali, ci si è comportati in modo da non poter affondare, se non in rari casi, il bisturi nelle profondità della vita italiana. Per riuscire a farlo compiutamente occorreva come dicevamo, ricostruire quelle situazioni e quei personaggi tipici.

Comprendiamo che ciò sia diventato sempre più difficile man mano che si è andati avanti nel mutamento del rapporto di forze politico-sociale. Comprendiamo che oggi è molto difficile riuscire in una impresa del genere di quella da noi richiesta. Però ci si sarebbe aspettati che la critica nostra più avanzata avesse compreso appunto la necessità e l'esigenza che si dovesse andare più avanti sulla strada intrapresa dal cinema italiano, anche se momentaneamente ciò è reso impossibile o comunque difficile, data la limitata libertà di espressione artistica. Ci si sarebbe aspettati che si comprendesse l'esigenza verso un « realismo critico » per

usare l'espressione di Aristarco e che non ci si fermasse a teorizzare i risultati raggiunti con la nostra produzione migliore; ma che invece la critica assolvesse al suo compito di sprone verso indirizzi più avanzati, invece di teorizzare il punto di arrivo del neorealismo italiano e in un certo senso le sue deficienze da noi indicate sopra. Perchè è proprio accaduto che in una parte della nostra critica, e forse la più seria, si tende a far diventare teoria valida i punti negativi della nostra produzione migliore, quei punti che impediscono o hanno impedito a quella produzione di realizzare il grande realismo, la grande arte. Vogliamo qui appunto riassumere alcuni di questi atteggiamenti.

Luigi Chiarini, del quale dobbiamo riconoscere il grande apporto teorico e pratico del nostro cinema migliore, a pag. 137 della rivista «Belfagor» N. 2 del 1952, dopo aver fatta la distinzione tra spettacolo e film, scrive: «Nasce col documentario il puro film, il film come antispettacolo se alla base dello spettacolo poniamo la finzione, non la trasfigurazione che è propria anche del film, e a fondamento di questo l'autentica realtà. Nella storia del cinema noi possiamo rintracciare questo filone anche se non sempre nella sua assoluta purezza: dalle prime riprese che costituiscono un mero fatto tecnico di riproduzione, ma che fanno avvertire quale forza emotiva può avere la realtà vista come in uno specchio, distaccata, a quelle maggiormente elaborate quando si comincia a comprendere che la «camera» non riproduce passivamente, ma guarda con l'occhio stesso di chi la usa e che la scelta degli elementi su cui far cadere l'attenzione, la singola durata degli sguardi e la loro successione (montaggio) hanno la possibilità di esprimere un modo di guardare». E' inutile dire che siamo d'accordo sulla forza emotiva che può avere la realtà; ma è appunto perchè siamo convinti di ciò che avvertiamo l'insufficienza del documentario. Qualunque scelta degli elementi, qualunque durata degli sguardi, non può mai essere sufficiente ad andare oltre la faccia esterna delle cose e degli avvenimenti.

Più avanti il Chiarini aggiunge: «... il carattere del recente cinema italiano è dato dal suo fondamentale documentarismo, purché si intenda la parola nel senso, diciamolo pure, di specifico filmico. Per esso e con esso il film compie ancora un passo avanti sulla via del suo distacco dallo spettacolo e conseguentemente dalla totale emancipazione dai suoi nessi con la letteratura, il teatro, le arti figurative e qualsiasi forma di elaborazione letteraria (soggetto, trattamento, sceneggiatura) per trovare la sua naturale materia nella realtà». In altri termini, il cinema dovrebbe perdere la collaborazione degli altri mezzi espressivi che gli con-

sentono, se applicati efficacemente, di fare una vera elaborazione creativa della realtà per diventare « puro film », cioè documentario, cioè qualcosa che non può andare molto lontano dalla rappresentazione fotografica della superficie della vita. E' evidente in Chiarini una svalutazione del cosidetto spettacolo, cioè di quello che si serve appunto dei nessi con la letteratura, il teatro, le arti figurative e di alcune forme di elaborazione letteraria, poiché parla dello spettacolo come finzione, anche se aggiunge che se è bello, è un'originale opera d'arte. E' chiaro che egli si riferisce alla grandissima parte della produzione cinematografica, con la quale, come una specie di oppio, si è voluto raggiungere dei risultati commerciali attraverso la soddisfazione dei gusti deteriori del pubblico; si è ricorso alla finzione arbitraria, alla totale evasione dalla vita. E su ciò non possiamo non essere d'accordo con Chiarini. Però non si doveva fare di tutt'erba un sol fascio e del resto Chiarini lo avverte egli stesso quando ammette che si possa raggiungere l'arte con lo spettacolo. Noi non vediamo perché il cinema non si dovrebbe servire dei mezzi che gli vengono offerti dalla letteratura, dalle arti figurative, dall'arte musicale, se proprio questi mezzi gli consentono di dare il più grande rilievo alla realtà, piuttosto che rilevarne solo la copia piatta.

Ancora Chiarini in « Cinema Nuovo », n. 6, parlando a proposito di « La terra trema » dice che questo film si pone decisamente sul piano del film « nel senso che ho sopra accennato, in quanto sorge senza mediazione letteraria o di interpreti, direttamente da quella che è la realtà esplorata, dal fondamentale documentarismo del cinema trae appunto la sua forza espressiva ». Più avanti sempre a proposito dello stesso film, il Chiarini dice: « Non è senza conseguenze che quei volti siano i veri volti dei pescatori di Acitrezza, delle loro donne, dei loro figli; che quelle case siano le loro case; quelle barche le loro barche, il mare il loro mare. Non è senza conseguenze che... quelle voci, quel fruscìo delle onde siano il reale ambiente sonoro del paese e quelle parole e frasi dialettali siano il linguaggio vivo, diretto di quella gente ». Orbene, a proposito di questo film, bisogna dire che tutte queste cose espresse da Visconti costituiscono appena la premessa della grande forza espressiva del film, la quale, secondo noi, sta nel fatto che, contrariamente agli altri nostri film, esso riesce a mostrare egregiamente la dialettica dei rapporti fra le classi sociali di questo dopoguerra in un punto determinato e tutta la realtà documentaria di cui parla Chiarini è servita appunto al Visconti per dare una maggiore forza espressiva a quella dialettica; sicché quella realtà documentaria non è il maggior pregio

del film che lo distacca dagli altri film in modo da farlo essere un punto di svolta che poteva e forse potrà nel futuro costituire l'avvio al realismo totale nel senso da noi auspicato sopra. Visconti è riuscito, e qui è il maggior pregio del film, a dare il tessuto essenziale di una realtà determinata attraverso fenomeni e fatti di cronaca che mettono continuamente in evidenza quel tessuto. Per fare ciò Visconti è dovuto andare oltre il documentario; o meglio si è servito di esso per dare maggiore forza di espressione a una realtà più profonda. Ma, se non ci sbagliamo, è proprio questa la virtù dell'artista vero di oggi, quella cioè di cogliere l'essenza della vita organizzata, la quale riesce a spiegare caratteri personali e situazioni, fatti di cronaca e fenomeni superficiali della realtà.

Vogliamo rilevare ora brevemente un atteggiamento analogo in un interessante articolo di Agostino Degli Espinosa apparso sul n. 1-2 della « Rivista del cinema italiano ». Non avremmo rilevato questo atteggiamento, per un senso di riguardo verso lo scomparso, se non vi fosse stata la nota di adesione di Chiarini alle tesi esposte dal Degli Espinosa in calce all'articolo e se esso non fornisse adito a fare qualche nostra considerazione. Degli Espinosa mostra in primo luogo come la vita dell'uomo nella società moderna va organizzandosi sempre più su basi collettive, per cui la collettività entra dappertutto, provocando altresì un mutamento della materia sentimentale e passionale offerta alla intuizione lirica, il quale ha toccato sopratutto il cinema, dando origine al neorealismo. Parlando poi delle riserve che si potrebbero fare al cinema come arte, egli dice che il regista è mediatore fra due realtà, quella spirituale dell'intuizione del soggettista e quella empirica degli attori e delle cose disponibili; poi aggiunge che questa mediazione potrebbe essere superata: « precisamente essa si dissolverebbe se nel processo espressivo del cinema venisse meno ogni intervento di realtà empirica. In concreto... il cinema potrebbe liberarsi dai ceppi che lo avvincono se rappresentasse direttamente l'intuizione del narratore. A mio parere è appunto questa la conquista del cinema realistico ». Dove appare chiaro che quella realtà empirica da eliminare è costituita appunto da ciò che impedisce il documentario puro, da ciò che si interpone fra la realtà e la macchina da presa e che è costituito dagli attori e dalle altre cose. Ma più avanti si dice ancora che il neorealismo non vuole ritrarre la realtà immediatamente sensibile ma la sua sostanza collettiva, la fluida materia degli innumerevoli rapporti che legano ogni individuo a tutti gli altri. Nel fare ciò « il neorealismo, almeno nell'attività di Zavattini, tende ad usare il dato empirico come il pittore usa il

modello o la persona da ritrarre ». Aggiunge che vi sono case e strade, ma quello che conta è la commozione che il narratore vi ha messo dentro. E' questa la tendenza del neorealismo; però esso incontra due ostacoli alla sua piena realizzazione: « l'uno insito nella necessità di ricorrere alla macchina da presa, l'altro relativo alla circostanza che mentre il pittore ritrae il modello, il regista ritrae una riproduzione del modello ». Il primo ostacolo può essere eliminato col progresso che può dare alla macchina da presa la stessa docilità che hanno i pennelli mentre l'altro ostacolo può essere superato col ritrarre direttamente il modello. A conclusione il Degli Espinosa dice: « il documentario costituisce forse il campo in cui il cinema diviene opera d'arte ».

Le posizioni del Degli Espinosa sono molto interessanti sopratutto per ciò che riguarda le considerazioni sull'essenza collettiva della realtà e sulla influenza che quell'essenza avrebbe esercitato sul neorealismo. Senonché la cosa strana per noi è costituita dal fatto che egli non si è accorto che proprio quell'essenza collettiva, proprio la « fluida materia degli innumerevoli rapporti che legano ogni individuo a tutti gli altri » non potrà essere rilevata appieno col naturalismo cinematografico del documentario da lui auspicato. Egli, col preoccuparsi di eliminare la realtà empirica, che sarebbe una specie di residuo che impedirebbe al regista di raggiungere l'arte e col voler dare alla macchina da presa una maggiore docilità, ha voluto salvaguardare e aumentare la libertà dell'artista, che dovrebbe comportarsi come il pittore si comporta col modello che per lui è puro pretesto. Nel fare ciò, tuttavia, egli elimina tutte le possibilità espressive che derivano al cinema dagli attori, dalla scenografia, dal colore, dallo stesso sonoro, legato all'arte musicale e alla letteratura. Nel binomio realtà-modello da un lato e macchina da presa dall'altro, egli si preoccupa di modificare e migliorare il secondo termine per aumentare le possibilità espressive dell'artista creatore, mentre non propone di agire anche sul primo termine, cioè sulle cose da ritrarre, le quali, con l'aiuto di tutti i mezzi espressivi, possono appunto ricostruire fantasticamente l'essenza collettiva della realtà, da ritrarre poi con la macchina da presa nei modi caratteristici della personalità dell'artista, la quale si rivela anche nell'organizzazione stessa delle cose da ritrarre. Noi crediamo che non basta agire sulla macchina da presa, mentre sarebbe un errore considerare gli attori e le cose da ritrarre come un residuo empirico da eliminare, per il semplice fatto che questi elementi possono venire dominati dal regista e organizzati da lui in maniera da esprimere quello che egli vuole esprimere, per poi essere ritratti con la macchina da presa. Di qui

la necessità di dare il dovuto valore alla scenografia, al colore ecc. oltreché alla macchina da presa nel senso auspicato dal Degli Espinosa. Nel fare queste considerazioni noi teniamo presente i film della grande scuola sovietica, oltre a quelli più importanti di recente produzione come « Miciurin », nei quali è palese il fatto che si è dovuti andare oltre il documentario per esprimere aspetti non evidenti alla superficie; teniamo presente altresì film come « La terra trema », nel quale il regista si è preoccupato di cogliere e rappresentare una situazione tipica del dopoguerra ed è proprio per la migliore rappresentazione di essa che egli si è servito dei protagonisti e dei luoghi reali. E' vero che Visconti quella situazione tipica l'ha trovata nella realtà, però è anche vero che egli, per coglierla, ha dovuto ricorrere a un soggetto a una sceneggiatura, a un determinato sonoro, cioè ha dovuto ricostruire fantasticamente e sinteticamente aspetti profondi e superficiali della realtà.

E per finire il nostro esame di alcune posizioni della nostra teoria cinematografica più seria, vogliamo riferire alcuni concetti dello Zavattini, anch'essi interessanti e rivelatori. Sappiamo che Zavattini non è un critico, ma è un grande protagonista del nostro cinema a cui si deve un forte influsso determinante sul modo di essere del nostro cinema migliore. Appunto per questo siamo convinti che le sue idee non possono non avere un valore critico di indirizzo e perciò vogliamo portarne qualcuna da lui espressa nello scritto pubblicato sulla « *Rassegna del Film* », n. 12, dal titolo « Come non ho fatto Italia mia ». Egli dice: « Io allora dicevo che Italia mia voleva essere l'esperimento di un cinema che avesse riguardo delle cose di cui viviamo e non tenesse conto della nostra immaginazione di autori, che è sempre un poco una torre d'avorio. Volevo che le cose stesse divenissero soggetto perché solo così mi sembrava che un autore cinematografico potesse udire il grido della realtà »; più avanti aggiunge: « anche oggi come allora posso dire di avere una tale fiducia nella intelligibilità delle argomentazioni poetiche, morali e sociali della realtà e nelle sue possibilità di comunicazione che ritengo essere la realtà il massimo di spettacolo che vorrei realizzare ». Ancora più avanti, dopo aver posto l'esigenza di favorire la conoscenza del mondo reale perché, per amarci bisogna conoscerci, dice: « verrà il momento in cui andremo a vedere che cosa fa un uomo nelle sue più minute azioni quotidiane e metteremo in questo lo stesso interesse che una volta mettevamo nell'andare a vedere i drammi greci ». Qui ancora una volta lo Zavattini esprime il suo amore per l'uomo comune, la cui vita costituisce l'oggetto fondamentale delle sue

preoccupazioni di artista; si rivela in questo il senso della sua influenza sul cinema italiano tesa a far volgere la macchina da presa verso il mondo popolare nazionale, verso l'uomo comune, per rappresentarne bisogni e sofferenze. Bisogna però stare attenti quando egli parla di grido della realtà, indipendente dalla immaginazione degli autori, quando parla della sua fiducia nell'intelligibilità delle argomentazioni poetiche, morali e sociali della realtà e poi aggiunge che occorre andare a vedere che cosa fa un uomo nelle sue più minute azioni quotidiane. Siamo anche noi convinti che la realtà ha un senso, un movimento in un determinato indirizzo; siamo anche noi convinti che la realtà non costituisce una massa caotica di avvenimenti, ma un insieme di fatti con determinate leggi di comportamento che hanno appunto una intelligibilità per chi la sa vedere, la sa scorgere al di sotto dell'involucro esterno; certo la realtà ha un grido suo per chi lo sa sentire. Ma è appunto questo l'importante e cioè il genio artistico deve saper far parlare la realtà, deve riuscire a rendere evidenti, intelligibili « le argomentazioni poetiche, morali e sociali »; orbene ciò non potrà avvenire, o meglio potrà avvenire in misura solo ristretta, se l'artista andrà « a vedere che cosa fa un uomo nelle sue più minute azioni quotidiane » poiché se egli farà solo questo, come è avvenuto in buona parte del cinema italiano del dopoguerra, nel peggiore dei casi si fermerà al particolare, al superficiale, alla macchia e nel migliore dei casi potrà solo fare una denuncia di una condizione umana, ma non ci dirà il senso profondo delle cose, il perché di quella determinata condizione umana e non ci dirà inoltre in che senso si muovono le cose per superare quella condizione umana. Nelle parole di Zavattini è adombrato appena il concetto di obbiettività dell'arte quando egli parla della realtà che grida al di fuori della immaginazione dell'autore o parla dell'intelligibilità delle argomentazioni della realtà. Il grande realismo riesce appunto a dare della realtà la sua essenza oggettiva. Però bisogna ricordare che questa oggettività richiede la creazione del genio artistico, il quale deve avere la capacità di rilevare l'essenza intima delle cose. Ora è appunto questo che richiede di nuovo la fantasia dell'autore, altrimenti, se avremo paura di essa, vorremo solo la superficie della realtà, cioè una falsa oggettività. Il genio artistico ha la capacità di saper scegliere l'essenziale nell'accessorio, il tipico nel non tipico, perché egli conosce, o meglio è riuscito ad afferrare il movimento della realtà ed è appunto alla luce di questo movimento che egli potrà fare quella scelta. Le circostanze minute della vita servono nella misura in cui esse rappresentano fenomeni rivelatori dell'essenza riposta. Se ci si

ferma ad esse ciò manifesta una sfiducia nella potenza creatrice della fantasia geniale.

Per concludere questo nostro scritto, diremo che se viene eliminata ogni distanza tra la macchina da presa e quindi il regista da un lato e la realtà dall'altro, se in altri termini, si vorrà ridurre l'apporto della fantasia del genio, la cui virtù è quella appunto di far parlare le cose attraverso una scelta oculata negli aspetti diversi e multiformi della realtà, non varranno né la durata degli sguardi, né la successione delle immagini, né la docilità della macchina da presa a farci raggiungere il grande realismo di tutti i tempi e di tutte le grandi opere d'arte. Noi crediamo che la distanza ravvicinata tra la macchina da presa e la realtà non può che farci rilevare e rappresentare gli aspetti più evidenti e per ciò stesso più superficiali della vita degli uomini.

Armando Borrelli

La crisi del neorealismo

Inquietante constatare la progressiva rarefazione del film neorealista, e più generalmente del film di contenuto, sul mercato nazionale. Sarebbe anche troppo facile — dati alla mano — dimostrare che questa rarefazione non è materia opinabile.

E d'altra parte, da una veloce rassegna dei film (italiani) prodotti da un anno ad oggi, o attualmente in cantiere, si ricava una impressione abbastanza nitida e fondata di superficialità, di tendenza all'evasione, di conformismo ideologico.

Doveroso domandarsi perchè ciò avvenga. Tanto più che una affermazione non contestabile è che, se il cinema italiano è divenuto « qualcuno » in questo dopoguerra, piaccia o no, lo deve al neorealismo. Non solo. Ma se il film « commerciale » italiano ha trovato all'estero qualcosa di più di una indulgente curiosità, lo deve allo « stupore » suscitato a suo tempo dall'improvvisa apparizione del neorealismo. Lo deve, insomma, a quella sconvolgente maniera di rappresentare l'umanità che, crediamo proprio all'estero, fu battezzata neorealismo italiano.

Difficile, diremmo sconveniente, negare che il film commerciale italiano viva oggi all'estero di questa rendita, sul credito del film neorealista.

Ma allora perchè la produzione di questi film va assottigliandosi? Ripetiamo: non è materia opinabile. Fate caso — per esempio — alla nostra selezione al Festival di Cannes del 1952. *Due soldi di speranza* (che si portò via il primo premio). *Il cappotto. Umberto D. Guardie e ladri.* E adesso un'occhiata al Festival di Venezia del 1952. *Il brigante di Tacca del Lupo. Lo sceicco bianco. Altri tempi Europa* '51. Un'ottava più in basso, non c'è dubbio. Osservate ora i nostri film al Festival di Cannes del 1953. *Stazione Termini. La Provinciale.* Se conveniamo che i Festival rappresentano, significano pur qualcosa; che ai Festivals ogni nazione manda il meglio della sua produzione; che i Festivals sono, insomma, i termometri del livello qualitativo, artistico, delle diverse produzioni nazionali; la semplice citazione delle selezioni italiane ai Festivals di Cannes e di Venezia del 1952 e del 1953 è per se stessa indicativa. Parla. Dice che al Festival di Cannes della primavera 1952 la nostra selezione era di buona grana (tanto che fu premia-

ta). Dice che i film prodotti ancora nel non lontano 1951 erano stati concepiti ed attuati in un clima più respirabile dell'attuale; fruivano di una libertà più larga dell'attuale; sebbene i realizzatori di quei film potrebbero confessare cose di fronte alle quali espressioni come « clima respirabile » e « libertà più larga » assumono un grazioso ma deciso accento di idiomi sconosciuti.

Tuttavia la parabola discendente è sensibile. Non entriamo nel merito del film *Stazione Termini* (che non abbiamo visto del resto). Ma qualunque cosa esso sia, qualunque valore esso abbia, il discorso che stiamo facendo non ne sarebbe turbato in alcun modo.

Da queste prime scarse considerazioni, fatte consultando il termometro della produzione nazionale degli ultimi due anni (i cui valori sono espressi in termini di premi internazionali); da queste considerazioni di « primo intervento », dicevamo, emerge che il film neorealista, e comunque di contenuto, tende a rarefarsi.

Perchè questo fenomeno? chiedevamo, dopo aver fatto alcune debite considerazioni sui vantaggi ottenuti all'estero dalla nostra produzione commerciale grazie all'interesse suscitato intorno al cinema italiano dal neorealismo e solo dal neorealismo.

Facile, relativamente facile dire: per motivi di politica culturale, o di politica senz'altro, se questa risposta avesse anche carattere di intuitività universale. Il guaio è che ciò che sembra universalmente intuitivo deve invece e comunque essere dimostrato.

E ciò non tanto per rigore metodologico, quanto perchè il problema ha anche un suo (e importante) aspetto economico. Il quale aspetto poi possiede una curiosa ambivalenza. Se invocato in buona fede, serve a sbrogliare la matassa ed a metterci alla fine nel bel mezzo della accuminata ed insidiosa questione politica. Se invocato in malafede, ha la mirabile capacità di disfarsi dell'imbarazzante questione. Vediamolo nella seconda ipotesi. Qualcuno, alla domanda « perchè il film neorealista è in ribasso? », risponde con maliziosa quanto incauta precipitazione che chi decide in materia è il pubblico; immergendo così il problema, anzi affogandolo, nel tumultuante ribollio della domanda e dell'offerta del mercato « libero ». Manovra diversiva intesa ad eludere la vera risposta, che in ultima analisi è sempre una risposta « politica », al quesito: perchè il film neorealista va rarefacendosi? Molto caritatevolmente potremmo fargli sapere che siamo d'accordo con lui, almeno nella forma della risposta.

E' vero: decide il pubblico. Ma non siamo d'accordo nella sostanza della risposta. Perchè, secondo noi, è discutibile che il pubblico decida in prima istanza.

Vediamo un poco: chi forma i gusti del pubblico in fatto di cinema? Rispondere: i produttori cinematografici, non è una candida e svogliata inesattezza, ma un peccato di superbia passibile dei più gravi tormenti ultraterreni. Non ci danneremo l'anima, nè la faremo dannare ai produttori cinematografici, per una risposta così lusinghiera. Diremo invece che molti sono i responsabili di questi gusti. Anzitutto i nostri antenati (no, non è un paradosso), quelli che hanno sistemato (filosoficamente o non) ciò che noi tutt'oggi pensiamo e sentiamo; quelli che hanno formato l'ideologia tutt'ora corrente, l'ancor vigente concezione del mondo, e che, senza sapere nemmeno dove stava di casa il cinema, sulla scorta di questa concezione hanno plasmato determinati gusti, preoccupandosi poi di trasmetterceli, sia potenzialmente attraverso genii e cromosomi, sia concretamente in forma di cultura attraverso la struttura e l'organizzazione sociale lasciateci in eredità. In coda a questa lunga colonna di responsabili, potete ora collocare senza timore anche i produttori. Sarebbe perciò più esatto affermare che i produttori assecondano, sì, i gusti del pubblico, stanno cioè al gioco del mercato (nessuna meraviglia, pensiamo), ma simultaneamente formano quei gusti. O, per essere precisi fino all'agonia, dopo quel che s'è detto sulla relativa loro responsabilità, aggiungeremo che, nella maggioranza dei casi, non li formano, ma in quanto a gusti preformati, li consolidano, li ribadiscono, li confermano, li avvalorano, li coltivano con una commovente inerzia conservatrice e con spirito dimostrabilmente anticristiano (non fare agli altri, ecc.). Facile quindi — dato il complesso della cultura borghese (e diciamo borghese in senso tecnico, non per voler far distinzioni gratuite fra cultura borghese e non-borghese) — facile, dicevamo, dato il complesso di questa cultura ed in particolare della cultura delle classi medie, del proletariato e sopratutto del sottoproletariato, esaltare gli aspetti basso-romantici ed antirealistici. Facile e conveniente. Perchè si è certi, così facendo, di ottenere il consenso d'una maggioranza. Che, per il nostro amico, significa coprire i costi di produzione: uno scherzo da nulla. Ma, esaltati, glorificati, canonizzati questi aspetti; aperto un insidioso ed ambiguo discorso con il subcosciente degli spettatori; raggiunto attraverso tanti e tanti film (troppi!) un alto grado di assimilabilità della concezione antirealistica del mondo e diffusa poi capillarmente questa concezione (e di questa manovra il cinema commerciale americano è magna pars); solo allora si può ipocritamente affermare di voler assecondare con il massimo zelo e disinteresse i gusti del pubblico.

La verità è che si tende invece a comprimere la coscienza,

parlandogli esclusivamente — come dice Barbaro — il linguaggio del « fisico » (sessualità pura) e del « sentimentale » (sentimentalismo, basso romanticismo).

Il pubblico decide, sì, ma in seconda istanza, solo dopo esser stato bombardato a lungo da una determinata produzione commerciale; solo dopo esser stato condizionato (nel senso stabilito poco fa) ad un determinato modo di sentire, di concepire, di riflettere il mondo; solo dopo che la sua ideologia — quella stessa che ha appreso giorno dopo giorno in famiglia, nella scuola ed in altre istanze sociali (una debilitante ed oppiacea mistura di stizzoso individualismo e di paralizzante fatalismo) — è stata clamorosamente consolidata e accreditata dalla potenza espressiva delle immagini di migliaia e migliaia di film commerciali confezionati ad hoc. Eccolo, nella sua vera luce, il pubblico che « liberamente » sceglie, che « liberamente » decide. Eccolo, nella sua vera luce, questo pubblico considerato « arbitro » della domanda e dell'offerta.

Nonostante ciò, l'obiezione che, se il pubblico italiano va in delirio per *Catene,* niente persuaderà il produttore a mettere in cantiere film come *Roma città aperta* ancora discutibile. E lo è non in base a schemi preconcetti, a pregiudizi, o commoventi desideri del cuore. No. L'obiezione è discutibile proprio in base a cifre e vedremo tra poco quali cifre e come considerarle. Anzitutto (e questo basterebbe a tagliare la testa al toro) le cifre degli incassi che il film neorealista ha fatto registrare all'estero (il produttore di *Riso amaro* potrebbe dire una parola al riguardo, no?). In secondo luogo, ammesso e non concesso che il film neorealista circoli all'estero in pura perdita, esso funziona comunque, per il produttore, da elemento di rottura, di sfondamento, di penetrazione nel mercato internazionale. Perchè, ripetiamo, se *Anna* della Lux riesce ad incassare al Globe di New York (1.500 posti), nella sua seconda settimana di proiezione, 19.000 dollari, ciò si deve al fatto che *Anna* è stata preceduta da *Riso amaro.*, e non solo al fatto del doppiato. (A titolo di orientamento. Sempre a New York al Mayfair — 1736 posti — *Above and Beyond,* lo strombazzatissimo e cattivante dramma psicologico dei piloti che sganciano l'atomica su Hiroshima, ha incassato 20.000 dollari nella sua quinta settimana di proiezione). Dunque, è dal punto di frattura provocato dal film neorealista, e solo da quel punto, che il film commerciale italiano può oggi passare ed innestarsi liberamente nei « terribili » circuiti americani ed inglesi. Vediamo ora come stanno le cose per il mercato interno.

Anche qui le cifre degli incassi dicono inequivocabilmente che il pubblico che delira per *Catene* non è meno disposto a deli-

rare per *Roma città aperta*. Tant'è vero che *Roma città aperta* è fra i sei film che hanno realizzato i più alti incassi sul mercato nazionale calcolati a tutto dicembre del 1951. Vero è che un'altro dei sei film di cui si parla è *Catene* in persona; e che questa circostanza complica l'analisi del gusto del pubblico invece di semplificarla; ma teniamoci alle cifre per il momento. E annotiamo, non senza una punta di sportiva soddisfazione, che un altro dei sei film in questione è *Fabiola*. Un momento. Non è finita. Ce n'è un altro ancora: *Domani è troppo tardi*. Ne rimangono due: si tratta di *Totò cerca casa* e della *Sepolta viva*. Già questo primo assaggio dovrebbe render prudenti quelli che sostengono la non idoneità commerciale dei film di contenuto e che pretendono di qualificare il neorealismo in base alla sua presunta (e mai rigorosamente documentata) insufficienza commerciale. Ma è incontestabile — e per molti forse anche antipatico — che, nel gruppo dei sei film che hanno superato l'indice 400 fino al 31-12-51, accanto a *Catene*, a *Sepolta viva*, a *Totò cerca casa*, sono ben tre film, che con *Catene*, la *Sepolta viva*, *Totà cerca casa*, non hanno nulla da spartire, anche se non tutti e tre sono film neorealistici veri e propri (solo *Roma città aperta* lo è ortodossamente).

E, continuando, osserviamo che, nel gruppo di 22 film che al 31-12-51 hanno superato l'indice 300, accanto a *Tormento, I figli di nessuno, I pompieri di Viggiù, Aquila nera, Bellezze in bicicletta* e mercanzia del genere, si allineano *Il bandito, In nome della legge, Riso amaro, Guardie e ladri*. Proseguiamo. Nel gruppo di 7 film, che sempre alla data indicata, hanno superato l'indice 250, accanto a *Fifa e arena* è anche *Napoli milionaria*, mentre nel gruppo di 28 film con indice superiore a 200, accanto al *Bacio di una morta, Torna a Sorrento* ed altre sciccherie del medesimo calibro, sono anche *Anni difficili, Il mulino del Po*, e *L'Onorevole Angelina*, e *Vivere in pace* e, perchè no? *Come persi la guerra*. E per orientare meglio il lettore aggiungeremo che *Ladri di biciclette, Paisà, Il sole sorge ancora, Senza pietà, Il cammino della speranza*, sono tutti sopra l'indice 150. Non è il caso — data la sede — di illustrare come sono state ottenute le statistiche surriferite. Rimandiamo chi avesse voglia di documentarsi, alla lettura del numero speciale di Cinemundus del 15-31 agosto 1952, pagg. 101 e segg. A noi interessano per il momento solo i numeri indici, vale a dire le cifre convenzionali rappresentative degli incassi, tanto più che questi indici sono stati rilevati tenendo conto che i 435 film italiani programmati dal giugno 1935 al dicembre 1951 hanno beneficiato di ben quattro regimi giuridici diversi. Non sfuggirà certamente ai lettori l'importanza del regime giuridico cinemato-

grafico, con il suo particolare meccanismo di rimborsi e di premi. Nè sfuggirà ai lettori l'estrema prudenza e la serietà di un calcolo statistico che tenga conto del regime giuridico sotto il quale il film ha avuto il suo periodo massimo di sfruttamento e che metta in rapporto gl'indici ricavati con gl'indici dei costi di produzione. Questa circostanza — di una statistica così concepita — è di incomparabile utilità per sgombrare il terreno d'indagine da quei trabocchetti che, per essere di solito generalmente ignorati, sono anche fatalmente invisibili, e per ciò stesso capaci di adulterare il calcolo, di snaturare il risultato, di menare ad illazioni sbagliate. Crediamo che Renzo Renzi abbia voluto alludare proprio a questo nella sua lettera apparsa sul N. 6 di *Cinema Nuovo* (Prezzi e pubblico, pag. 129), cioè alla opportunità di includere nella statistica cinematografica tutto ciò che potremmo definire oggettivo, e parallelamente eliminare dal calcolo tutto ciò che è soggettivo («aspirazioni o pregiudizi», appunto). Che cosa possiamo dedurre, a questo punto, dalle indicazioni offerteci e dai dati trascritti più sopra? A noi pare che si possano fare molte utili considerazioni, prima fra tutte quella che il film neorealista e più in generale il film di contenuto, non è esattamente un timido e bene educato parvenu in fatto di malizie commerciali ed incassi. Sa farsi sotto, e come. Conosce i punti deboli del pubblico, colpisce a segno e si piazza quasi costantemente ai posti d'onore della classifica. All'estero fa addirittura la voce grossa, « spopola ». Ci rendiamo perfettamente conto della impossibilità, oltre che della sconvenienza, di trattare la classifica dei film alla stregua del campionato di calcio. Infatti non ci siamo fidati delle cifre degli incassi assoluti di ciascun film, pretendendo poi di risolvere il problema allineando allegramente una sotto l'altra cifre sempre più piccole. No. le cifre degli incassi assoluti non ci dicono nulla. Una statistica fatta in base alle cifre degli incassi assoluti presuppone condizioni ideali di sfruttamento per ciascun film: uguale numero di giorni di programmazione, uguale numero di sale, uguale numero di spettatori, e spettatori tutti del medesimo livello culturale. Abbiamo liquidato senz'altro questa fantasia ponendoci di fronte ad una statistica che contemplava, come abbiamo visto, non solo i periodi di massimo sfruttamento, ma anche i regimi giuridici corrispondenti. Certo, una statistica più precisa ancora dovrebbe tener conto di altri ingredienti. Dei fenomeni psicologici di massa, a carattere per lo più provvisorio, vorremmo dire epidemico. E delle condizioni culturali esistenti nei quartieri cittadini, o nei villaggi o nelle campagne dove viene programmato il film; fenomeno questo a carattere più stabile, in quanto legato all'economia dei luoghi

considerati, e più precisamente all'economia dei singoli gruppi sociali esistenti nel dato quartiere, nel dato villaggio, nella data località di campagna. Non sarà offensivo precisare che alla condizione culturale è connesso organicamente (più di quanto non sembri) quel che comunemente chiamiamo gusto, e non soltanto in senso estetico. Ne deriva che qualsiasi analisi del gusto deve ragionevolmente cominciare da una analisi economica. Appare chiaro, allora, che l'elemento più precario e più sfuggente nella statistica degli incassi di un film è l'elemento psicologico, considerato non nella sua espressione individuale, ma come fenomeno di massa.

L'incidenza della psicologia collettiva dell'immediato dopoguerra nel successo e dunque negli incassi di *Roma città aperta* è, per esempio, uno di quei dati « invisibili » di cui abbiamo parlato prima. Invisibile, ma presente, diremmo connaturato alle cifre degli incassi e non facilmente scorporabile da quelle. Certamente più docile a una qualsiasi astrazione statistica è invece il dato culturale derivato dall'analisi della struttura sociale del pubblico. Per esempio: tanto di contadini poveri, tanto di braccianti, tanto di mezzadri, tanto di proprietari fondiari in un comune a economia esclusivamente agricola, possono spiegare a sufficienza perchè il tale film non ha fruttato niente perchè il talaltro invece è stato accolto favorevolmente. Riassumendo, dobbiamo dire che per una esatta valutazione d'un incasso — rendersi conto cioè del perchè un film ha guadagnato tanto (o tanto poco) — è indispensabile una accurata analisi dell'itinerario seguito dal film nella sua circolazione, del numero delle sale, dei giorni di programmazione, delle vigenti regolamentazioni giuridiche, delle differenze dei costi di produzione e dei costi dei biglietti d'ingresso, della composizione sociale del pubblico, nonchè del particolare momento storico-politico nazionale. Solo a patto di non perdere di vista tutto ciò, potremo affermare che le nostre statistiche sono il riflesso stesso della realtà. Ma « tutto ciò » è piuttosto un ideale che una condizione concreta, oggettiva, per la determinazione di serie statistiche infallibili. Contentiamoci allora dei numeri indici che includono la regolamentazione giuridica ed i periodi di massimo sfruttamento, riscontrati sui numeri indici dei costi di produzione. E tralasciamo di considerare il particolare momento storico in cui *Roma città aperta* è uscito per la prima volta, e la carica di novità che il film comportava. Tanto più che gli incassi di cui al numero indice 405 (corrispondente a *Roma città aperta*) non si riferiscono solo a quel particolare momento ma vanno fino al dicembre del 1951, anno in cui anche la carica di novità era venuta verosimilmente estinguendosi.

Rimane il fatto che *Roma città aperta, Domani è troppo tardi*

e *Fabiola* sono film che hanno coperto i costi di produzione, così come pure li hanno coperti *Il bandito, In nome della legge* e tutti gli altri film neorealistici (e di contenuto) con indice superiore a 200. Rimane il fatto che molti film neorealisti e molti altri di influenza dimostrabilmente neorealistica (come, per dirne uno, *Guardie e ladri,* sono film sufficientemente commerciali, di cassetta, oltre ad essere dei film « impegnati », dei film di contenuto. E ciò senza considerare che all'estero questi film incassano molto di più di quel che incassano sul mercato interno.

Giunti a questa svolta del discorso, non possiamo più credere che sia sostenibile (non vediamo come) la favola della non idoneità commerciale del film neorealista. Ma, allora, se il pubblico non lo rifiuta pregiudizialmente; se il produttore asseconda il gusto del pubblico; e se vede egli stesso la funzione commerciale (anche mediata, nel senso già precisato) del film neorealista; (torniamo da capo) chi o che cosa fà si che la produzione di questi film sia ogni giorno più difficoltosa e più scarsa? A chi o a che cosa attribuiremo il fatto che la nostra produzione attuale guadagni ogni giorno in vacuità di contenuti morali, in insipidità e noia di soggetti, in insufficienza poetica? Che cosa è, veramente, questa forza che spinge il cinema italiano a inghirlandarsi fatuamente con le più ottuse commedie sentimentali; che lo impegna in polpettoni « storici » di rara e rotonda stupidità, di basse e plateali falsificazioni; che lo seduce e persuade a funeree « comiche », condite con molto sex-appeal, figure astratte, gags da avvinazzati e situazioni « umoristiche » di una trasparente ed irresistibile malinconia?

Visto che la questione economica non risponde in pieno alle domande che stiamo facendo, vogliamo provare in un'altra direzione.

Vedere se, per esempio, tra la rarefazione del film neorealista e la mancata distribuzione sul mercato nazionale di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Milestone c'è qualche legame. *Niente di nuovo sul fronte occidentale,* bell'è pronto da anni in una ottima versione italiana, già annunciato come « imminente » da una tambureggiante pubblicità che speculava sul « proibito » e sul « verboten » di Mussolini e di Hitler per ingolosire allo spasimo il pubblico, non ha ancora ottenuto l'imprimatur governativo. Perchè?

Niente di nuovo sul fronte occidentale non è un film neorealista. E' una singolare pagina di poesia, di una poesia robusta e spietata che mette con dolorosa immediatezza lo spettatore nel bel mezzo di una sconfinata tragedia umana. Non è un film neorealista. E' un film di denuncia, che parla in nome della ragione, che rappresenta goyescamente gli orrori della guerra, che della guerra

ti consegna arroventate immagini di giovani vite bruciate e polverizzate, di disordine morale, di smarrimento ideologico, di infinita amarezza spirituale, di una vasta miseria materiale e di una apocalittica carneficina senza più senso, senza più dimensioni, senza più volto. E' un film di rivolta, coraggioso, sacrosanto, umano, umanistico. Un film che con ogni fotogramma urla no! alla guerra, urla basta con questo massacro! urla no! a tutte le guerre, di ieri, di oggi, di domani, di sempre. E, intendiamoci, tutto ciò in modo rigorosamente artistico, in sede estetica. Un film che manda in frantumi con virile sdegno tutte le chimere e tutte le mitologie patriottarde, che difende il diritto alla pace, che difende il diritto alla vita, che difende la ragione, che difende la dignità umana come pochi film sono riusciti a farlo. Chiaro, che Hitler e Mussolini provassero un intollerabile fastidio solo a sentirne parlare. L'accusa allora era: disfattismo. E oggi?

Non vorremmo passare per fissati, ma noi pensiamo che oggi l'accusa non sia cambiata di una sillaba: disfattismo. E stando così le cose, come poteva il neorealismo — cito da L. Chiarini «Discorso sul neorealismo» Bianco e Nero N. 7, luglio 1951 — che « è la reazione a tutta la retorica di tanti anni, la reazione a una tradizionale ipocrisia, l'amore per la sincerità e il desiderio di mettere gli uomini al cospetto della realtà così com'è»; che ha « denunciato senza compiacimenti, senza mai calcare la mano, senza il cattivo gusto del pittoresco, condizioni umane che erano di per se stesse una condanna di certi sistemi, un ammonimento »; che si è articolato in un « discorso caldo, singhiozzato, forse sconnesso qua e là, ma vibrante di sincerità, palpitante di verità, tutto pervaso di speranza, di fede in un mondo migliore »; che permetteva al pubblico di leggere « nel *suo* volto, riflesso sullo schermo, le sue tragedie e i suoi dolori »; che permetteva e permette al pubblico di leggere « non più seguendo una storia, ma la *storia* »; che è « non una scuola nè una tendenza stilistica, ma un movimento spirituale che investe il concetto stesso dell'arte o quanto meno del cinema come espressione d'arte, assumendo una posizione decisamente polemica non tanto di carattere formale, quanto eminentemente *contenutistica* nei confronti delle altre tendenze »; come poteva il neorealismo, dicevamo, evitare l'accusa di disfattismo, e in quanto disfattista non essere « messo al bando?» Il discorso sulla natura del neorealismo, fatto con molto acume da Luigi Chiarini (Bianco e Nero citato), ci esime fortunatamente dall'affrontare il problema del « che cosa sia » e del « come sia nato ».

Vorremmo tuttavia aggiungere qualche parola prima di tirare le somme. Vorremmo solo richiamare l'attenzione dei lettori sul

rapporto storicamente determinatosi tra la riconquistata democrazia ed il neorealismo. Ché cos'è infatti quel che, in Italia ma anche altrove in Europa, spacca la scorza del conformismo artistico e fa sbocciare il fiore smagliante del nuovo realismo, se non, appunto, la Resistenza prima, e poi la riconquista delle libertà democratiche, cioè la democrazia senz'altro?

La democrazia è il terreno sul quale possono finalmente esplodere ed esprimersi le dense e sofferte esperienze degli intellettuali del cinema. La democrazia è la rottura con tutte le vigliaccherie retoriche del passato. La democrazia è — e chi può negarlo? — tutt'uno con la rigenerazione del nostro cinema, e il suo avvento è un'autentica occasione di gloria per l'arte. Pare che la romantica invocazione di Montale sia finalmente esaudita: i « rami — ieri scarniti e nudi » sono di nuovo « pieni — di fremiti e di linfe », gli artisti sentono quel « riaffluir di sogni », quell'« urger folle di voci verso un ésito » di cui parla il poeta; e gli « sciuscià » irrompono clamorosamente nelle inquadrature fino allora frequentate da disanimati manichini; la brava gente minuta popola le sequenze e presta al film il ritmo stesso del proprio sangue, e vi trascina dentro con forza la propria umanità con tutta la sua problematica, con i suoi provvisori spazi di gioia e con le sue lunghe ferite, con le sue sfibranti mortificazioni e con le sue cantanti speranze.

La nazione « reale » insomma (ecco l'emancipazione), sovrapponendosi a quella ufficiale, turistica e oleografica e ottimista-a-tutti-i-costi, è ora il « divo » antidivistico del cinema, dell'arte.

Ciò, per esprimerci plasticamente, contribuisce a decongestionare la circolazione culturale, a farla scendere verso il basso, a irrorare tutte le cellule dell'organismo sociale.

Ciò contribuisce a una effettiva democratizzazione della cultura. E c'è dell'altro. C'è che il neorealismo serve a spiegare perchè Willy Loman e *Umberto D.* — gli ultimi mohicani del romanticismo — falliscono la loro vita e sono stritolati dalla realtà. Il neorealismo ci dice che essi falliscono perchè la loro ideologia è romantica e tutta la loro vita ne è infetta, ed essi sono come ciechi e paralizzati, non vedono e non sanno reagire. Il neorealismo ci dice che quella ideologia non li aiuta a comprendere il mondo in cui vivono; ci dice che essi sono ancora « oggetti » della storia, e in quanto oggetti, fatalisti, e in quanto fatalisti, solitari, isolati, sfiduciati, disperati, condannati alla sconfitta. Il neorealismo — proprio in questa incidenza critica — si pone come lo strumento del riscatto per tutti i Willy Loman e gli *Umberto D.* della terra. Si pone come l'arte che può condizionare intellettualmente il passaggio dell'uomo da « oggetto » della storia a « soggetto » della

storia, in quanto rappresenta e raffigura non l'anonimo irrazionale « ciò che accade » (naturalismo, verismo, positivismo, fenomenalismo), ma il cosciente e responsabile « perchè ciò accade » (realismo); in quanto rappresenta e raffigura non il fatto privato ma quello collettivo o, come precisava Agostino degli Espinosa, in quanto il suo cibo è « non la realtà immediatamente sensibile: ma la sua sostanza collettiva, la fluida materia degl'innumerevoli rapporti che legano ogni individuo a tutti gli altri ».

Il neorealismo è insomma lo strumento di una tale possibilie presa di coscienza, e tale presa di coscienza si risolve, in sede extra-estetica, in educazione politica, in educazione democratica, in coscienza finalmente sgombra da sovrastrutture tradizionali, irrazionalistiche e romantiche e, peggio. C'è nel neorealismo una carica esplosiva di potenza incommensurabile. C'è insomma di che spaventarsi, e la reazione si spaventa infatti. Si spaventa e non perde tempo. Da un lato, poi il cinema è quello che è, un'impresa industriale anzitutto, agisce direttamente sulla produzione e sugli artisti; dall'altro lato fà pressione sul pubblico con tutti i mezzi di cui dispone: dal quotidiano al rotocalco, al foglio letterario addomesticato, al feuilleton, alla radio, alla rivista teatrale, alla pubblicità di certi film pseudoneorealistici. Interessante a questo proposito, la subdola identificazione del neorealismo con la miseria e con gli stracci, tipico prodotto d'ipocrisia nazionalistica (in tono declamatorio: « non è vero che il neorealismo debba esprimere sempre la tristezza e la infelicità; il neorealismo può anche essere allegro e gioioso » ecc. ecc.); si attribuisce poi l'etichetta neorealistica ad una sciancata commediola sentimentale, si svuota il neorealismo, si confondono le idee, et voilà, il gioco è fatto!

Recentemente Armando Borrelli, con una dura sentenza (vedi « Naturalismo e Realismo nel cinema italiano », Rinascita N. 1, gennaio 1953, pagg. 41 e segg.) ha condannato tutto il neorealismo, eccetto *La terra trema*, per abuso di titolo, respingendolo nei limiti di un onesto e bene intenzionato naturalismo e nulla più. Non vogliamo discutere qui la tesi del Borrelli, eccessivamente severa nei confronti d'una produzione che, invece di sfornare film neorealistici, non realizza più nemmeno film naturalisti, ma malauguratamente ritorna, e tendenziosamente, al film d'evasione. Le sue rigorose conclusioni critiche ci inducono ad un'allarmante e triste considerazione. Una borghesia che rifiuti persino il naturalismo, non è più borghesia industriale, non è nemmeno borghesia quarantottesca, non è nemmeno Terzo Stato. Non facciamoci illusioni allora. Se vogliamo salvare il neorealismo, dobbiamo anzitutto salvare la democrazia.

Lucio Mandarà

Note

Risposta ai miei contraddittori

Debbo una risposta alle obbiezioni che, negli scritti pubblicati in questo fascicolo, sono state rivolte al mio saggio apparso su « Belfagor », per comodità del lettore riportato nell'ultima parte della rivista, ma più che una risposta mi limito qui a dare qualche chiarimento, e per ragioni di spazio e perchè vengo preparando un lavoro di più ampio respiro in cui le idee espresse nello scritto citato troveranno una più organica e completa trattazione.

Il Barbaro, nel suo saggio che ha il merito di riportare un po' d'ordine nella critica cinematografica marxista, crede, come già l'Aristarco, di trovare una contraddizione nell'affermare io da un lato l'autonomia del linguaggio filmico e nel ritenere dall'altro valido artisticamente uno spettacolo nel quale entri accanto al fatto letterario, recitativo, musicale, pittorico-scenografico, anche quello cinematografico: componente e non determinante del risultato finale. Contraddizione affatto inesistente giacchè la distinzione da me proposta scopre, sulla scorta delle opere, una tendenza per cui il film gradualmente si libera dalle convenzioni dello spettacolo e si afferma nella sua vera autonomia come la musica, la danza, la letteratura, la pittura, l'architettura, che nello spettacolo possono rientrare e fondersi. Altro è film, altro è spettacolo cinematografico: nell'un caso e nell'altro si può raggiungere l'espressione artistica, anche se la forma spettacolare, ovviamente, sia in pratica più facilmente inquinata da esigenze extraestetiche.

Per la seconda obbiezione tocca a me pregare il Barbaro di stare al concreto: richiamo che un marxista non dovrebbe farsi fare. E' proprio la fondamentale possibilità di riproduzione fotografica della macchina da presa che dà il valore trasfigurativo ai suoi specifici mezzi (inquadratura, montaggio) e rende unico e differenziato il suo modo di trasfigurare la realtà. L'isola di Aran, quel mare, quei pescatori, quei contadini acquistano il valore simbolico dell'arte, l'universalità, attraverso la « fantasia » del regista in una trasfigurazione essenzialmente cinematografica, proprio perchè si tratta della vera isola, dei veri pescatori, dei veri contadini.

Nel più valido neorealismo c'è l'intuizione di tutto questo e il tentativo, non sempre riuscito, di andare più avanti.

Barbaro si meraviglia, e la sua meraviglia mi meraviglia, che io abbia attribuito alla macchina da presa un'azione sull'uomo. Ma la macchina è invenzione dell'uomo che, non dovrei dirlo io a lui, modificando l'ambiente si modifica a sua volta. Che, forse, nella musica l'invenzione degli strumenti non ha influito in nessun modo sullo sviluppo della musica stessa?

Concordo col Barbaro quando afferma che « cogliere la realtà circostante non è specifico di nessun'arte, ma di tutte le arti ». Ma specifico del film è, appunto, il trasfigurarla non coi colori o le parole, (pittura, teatro), sibbene col montaggio (fotografia, inquadratura, sonoro).

Per quanto riguarda, poi, il testo — trattamento, sceneggiatura che sia — io non mi sono mai sognato di contestarlo anche per il film, che nasce sempre dalla mente del regista e non dal « miracolismo » della macchina da presa, per cui dipende dal regista stesso dare più o meno o nessuna estensione ai suoi appunti, purchè si tenga presente che in questo caso non si tratta di un testo letterario di un cinedramma, genere che va prendendo sempre più piede anche nell'Unione Sovietica, dove il «realismo socialista» porta sullo schermo attori che interpretano non solo grandi personaggi del passato, ma addirittura i viventi protagonisti delle vicende politiche e belliche, bensì di appunti il cui valore è lo stesso di quello che potevano avere per certi pittori impressionisti gli schizzi con scritte le indicazioni dei colori.

Barbaro sa che la sceneggiatura de La terra trema *è stata ricavata* a posteriori, *dal film, a titolo di studio e documento, e credo che condivida l'opinione di coloro i quali sostengono che, persino i dialoghi, cioè quella parte letteraria che poteva essere elaborata a tavolino prima delle riprese, così come sono fioriti, spontaneamente quasi, sulla bocca dei pescatori nel loro dialetto, hanno una suggestione e una forza espressiva rara nei film, perchè fanno corpo con quelle immagini.*

Per quello che riguarda, poi, la mia posizione e quella di Zavattini, Barbaro troppo affrettatamente le confonde: io mi sono limitato a un'indagine, in base alle opere, sul linguaggio filmico ed ho proposto una distinzione, che mi sembra sia valida: rebus sic stantibus, *per citare un po' di* latinorum *che piace al mio contradditore: la mia distinzione si fonda proprio sui mezzi espressivi del film in cui mi sembra di aver colto la vera illuminazione del neorealismo come fatto artistico al di fuori di programmi politici, educativi e di propaganda. Infatti quelle che il Barbaro chiama le*

mie « sopravvivenze idealistiche » se stimolano a ricercare nella singola opera, attraverso la forma, il contenuto umano, sociale e politico, mi inibiscono le classificazioni astratte dell'arte in base ad astratti contenuti politici. Ripeto ancora che il taglio e il montaggio del Potemkin sono assai più rivelatori del contenuto rivoluzionario di quel film che non la scelta dell'episodio di rivolta dei marinai di Odessa.

La posizione di Zavattini è, invece, l'atteggiamento entusiasta di un artista estroso; atteggiamento serio anche se, a volte, ingenuo, che giunge, nella sua enunciazione al paradosso, sempre felicemente contraddetto da una pratica che, fino ad oggi, fa di lui, incendiario di soggetti, il più sottile elaboratore di testi e il più prezioso collaboratore del regista per la loro realizzazione.

Con queste affrettate osservazioni, che tendono più a chiarire il mio pensiero che a polemizzare col pregevole saggio del Barbaro, su molti punti del quale concordo, credo di aver risposto anche al Borrelli del quale mi basta solo rilevare quanto egli dice, in contrasto con me, a proposito de La terra trema il cui pregio consisterebbe nel « mostrare egregiamente la dialettica dei rapporti fra le classi sociali in questo dopoguerra in un punto determinato » e non nello stile che, superando, appunto, la dimostrazione programmatica ci fa partecipi di una condizione umana, ci commuove e ci dà piacere estetico.

E' chiaro che in Italia certa critica marxista è ancora ai memoriali, come lamenta il sovietico Meilakh e non ha tratto giovamento dalla lezione di Gramsci che, in accordo con gli idealisti, escludeva che un'opera fosse bella, per il suo contenuto morale e politico e non già per la sua forma.

In quanto alla distanza ravvicinata tra la machina da presa e la realtà è da pensare che il Borrelli contesti al film possibilità artistiche ché altrimenti non avrebbe preoccupazioni come credo non ne abbia quando l'artista anzichè della macchina da presa si serve del pennello o della penna.

Da ultimo vorrei ripetere anche a lui che la distinzione da me proposta non nega affatto la possibilità del cinema come spettacolo, né che questo possa raggiugere dignità artistica.

All'analisi di Mandarà sulla crisi del neorealismo si potrebbe osservare che essa è acuta e giusta, seppure monca: infatti se i registi sono degli artisti, e vogliono essere considerati tali, si ha il diritto di chieder loro quella intransigenza con la propria arte e quella coerenza morale che sono caratteristiche, appunto, dei veri artisti. Troppo comoda prendersela sempre e solo coi produttori e la censura.

L. C.

Il frammento nel film

Mentre nel periodo precedente alla guerra pareva che molti critici fossero tutti tesi al cinema cosiddetto cinematografico, alla ricerca e all'esaltazione dei valori formali, se non addirittura calligrafici, delle sequenze, e, nelle sequenze, delle inquadrature — e fu anche un modo per resistere all'influenza della dittatura — oggi giustamente prevale la tendenza a una valutazione unitaria e complessiva dell'opera cinematografica. Il giudizio critico si fonda quindi soprattutto sulla definizione del nucleo centrale, del valore o non valore complessivo dell'opera, sull'ispirazione morale che la muove e sul valore di questa ispirazione. Mentre chi scrive ebbe un tempo a protestare contro l'eccessiva importanza data al giudizio puramente estetico per il quale un'opera o aveva un valore artistico, cinematografico, o era condannata e scartata, oggi ritiene invece necessario mantener vivo, accanto all'impostazione di un giudizio complessivo e vasto, il senso dei valori artistici o comunque culturali e morali, anche se chiusi, limitati o astratti nel giro più stretto e più breve di un frammento. Questa difesa non vuol essere una ricerca e un'esaltazione del frammento in sé e per sé, contro una più varia ispirazione o una sintesi più ricca, ma vuol essere invece un richiamo a quei valori che altrimenti andrebbero perduti, a quei momenti, anche se isolati e deboli, che tuttavia hanno nel loro limite, un interesse o un significato. Lungi dall'essere un invito all'estetismo o al frammentismo, questa pazienza e indulgenza può essere invece un richiamo e un invito a estendere oltre quella misura, oltre quel limite, un'ispirazione ancora troppo chiusa e inconsapevole. Per esempio in La provinciale *anche i critici più diffidenti e maldisposti hanno ammesso l'efficacia e la felice precisione della sequenza del ferragosto, come in* Stazione Termini *hanno riconosciuto il valore della sequenza del commissariato di polizia, oppure in* Pincky, la negra bianca, *hanno isolato la sequenza dell'arresto della protagonista o in* Il sole sorge alto, *la sequenza del funerale. Persino nel film di carattere nettamente commerciale il regista ha scoperto talvolta una consonanza, un accordo felice e, in mezzo alle banalità di un piatto racconto o al giuoco logoro e stanco di slogan ripetuti e falsi, si affaccia un momento di coraggio morale e risuona un motivo più libero e nuovo. E' stato detto che, per amare veramente la grande arte, occorre aver pazienza e indulgenza per l'arte minore, come nell'ammirazione di una grande opera occorre aver indulgenza per le arti negative o, comunque, non puramente estetiche. La ricerca quindi dei frammenti può illuminare le possibilità del cinema, può*

*anzi salvare, talvolta, un regista indicandogli quello che è riuscito, forse non completamente consapevole, o forse lottando contro le esigenze del commercio, della censura, della propaganda e dell'ipocrisia, ad affermare e a dimostrare. Né occorre isolare e scoprire il frammento soltanto secondo un criterio puramente estetico e letterario; molte volte si può rintracciare anche un cenno di indagine morale e di polemica e di indagine umana. Nell'attuale momento della critica cinematografica, pur senza rinunciare a quell'impeto di scoperta della realtà che, dopo il 1945, ha mosso i migliori critici come i migliori registi, si può e si deve salvare questa capacità di gusto, inquadrandola nelle stesse esigenze di una critica più vasta e comprensiva. Se il termine ultimo dell'arte è sempre la creazione di un valore nuovo, di un valore al quale l'umanità è pur giunta attraverso una faticosa elaborazione della cultura e attraverso il movimento della società, salvaguardare quello che si potrebbe chiamare il diritto del frammento, vuol dire custodire il significato dell'arte come un valore che non è il risultato immediato e necessario di elementi storici e sociali variamente combinati ma è, ad un certo punto, la sintesi e l'*aggiunta *di una personalità e di un valore. Nell'*Ammiraglio Nackimov *e in* Alessandro Nevsky, *Pudovkin ed Eisenstein nella coscienza formale, nell'attenzione isolata e, in un certo momento, puntuale, dell'inquadratura delle navi nello spazio del mare o delle armature, così figurative dei cavalieri teutonici, portano la consapevolezza estrema del momento isolato dell'inquadratura, del gusto del frammento che in loro si armonizza in una complessa organicità, diventa nella sua stessa continuità, ispirazione di un'unitaria opera d'arte. Allo stesso modo in* Ivan il Terribile, *la sapienza calcolata che il regista imprime ai gesti del suo attore, è la sapienza di chi ha, come regista e come critico, meditato a lungo sul valore di ogni sequenza e ha saputo, non diciamo gustarne, ma certo sentirne la bellezza, anche isolata. Le stesse prime prove dell'arte di Charlot, di un artista così diverso e apparentemente così poco figurativo e così poco frammentario, muovono dalla capacità di sentire e isolare il momento, per poter poi svolgersi in opera più vasta e non più momentanea. Registi non certo sospettabili di frammentismo o di estetismo, come i Russi del primo cinema sovietico, da Pudovkin ad Eisenstein, hanno creato delle opere che possono esser sentite anche nei frammenti, sebbene il loro maggior valore consista nella forza che ha unito e raccolto i singoli punti nell'unica ispirazione di tutta la pellicola. Così in America il più grande Ford è quello le cui sequenze possono essere isolate e sentite nel loro isolamento, incomplete, in questo modo, ma sempre sostanziate di un approfondimento e di*

una ricerca formale: basterà ricordare in Ombre rosse, *le famose inquadrature della diligenza e dei cavalli. Uno dei più discussi registi europei, Pabst, ci ha oramai delusi ed è fallito, non perché sia rimasto chiuso nel frammento o nella singola sequenza, ma perché non ha saputo sentire il valore e il richiamo di quel frammento e di quella sequenza; nella pazienza disinteressata con la quale l'artista, che pure ha in mente la vasta trama della sua opera, sa dimenticarsi nella ricerca umile e tenace del valore di quel punto, di quel momento, è uno dei segreti dell'esperienza e della* Erlebnis *artistica. Né si può far a meno di scorgere che l'unità che la critica attribuisce a un film come ad un'opera letteraria, è piuttosto psicologica e intenzionale, per quanto possa giovare anche la ricerca di questa unità. Ma la critica in genere, e forse ancora di più oggi quella cinematografica, deve tener fede a vari motivi, esser attenta ai valori artistici, ma anche non rinchiudersi in una esclusiva e rigida ricerca di arte e non arte; esser attenta agli aspetti politici, sociali, letterari, di costume, di civiltà, di propaganda, di smascheratura, che il cinematografo presenta, ma non dimenticare per questo i valori puramente artistici. Oggi, anche i critici che hanno fatto il loro tirocinio nella ricerca del cinema cinematografico, cercano l'arte e la cultura al di là di quello che una volta si chiamava lo specifico filmico; e nondimeno la critica non deve dimenticare le caratteristiche della parola cinematografica, i suoi valori innanzi tutto, anche se non esclusivamente, figurativi, la sua peculiarità visiva.*

In questo senso, e con questo significato, senza cadere nello estetismo o nell'evasione calligrafica, si può sempre, giudicando o guardando un film, ricercare il frammento, la sequenza e l'inquadratura, sia che rimangano scuciti e dispersi, sia che annuncino ed esprimano il nesso vitale e la profonda esigenza di unità, che da sequenza a sequenza, da inquadratura a inquadratura, circola e si sviluppa.

Claudio Varese

Lettere al direttore

Un film va in Oriente

Caro Chiarini,

Nel tuo editoriale del n. 3 di quest'anno « *Il Cinema e gli uomini di cultura* » tu dici che « per formarci un giudizio sull'Unione Sovietica ed i Paesi dell'Oriente europeo, molto ci servirebbe la visione dei film che colà si producono »; e più oltre che « i film di quei paesi su i nostri schermi sono quasi invisibili ». Il tuo « quasi » diventa un eufemismo se ci si riferisce ai film di recente importazione, perchè i pochi film circolanti hanno visti di censura già... stagionati. Ed è questa una situazione solamente italiana in tutto l'Occidente perchè ben altrimenti vanno le cose in Francia, Inghilterra e Belgio. Basta per esempio comperare un quotidiano parigino per rendersene conto e trovare in programmazione (Le Monde, 11 agosto '52) perfino un paio di film sovietici in versione originale. Son forse i francesi più colti di noi? Ma quello culturale non è il solo aspetto del problema: c'è anche quello economico che dovrebbe interessare tutti i produttori italiani i quali, se ben poco sono sensibili ai problemi culturali, sono invece sensibilissimi ai problemi economici: ora la mancata programmazione dei film dei Paesi Orientali, rischia di toccarli vivamente nei loro interessi per il grave pregiudizio ch'essa può portare nel più vasto campo degli scambi con i paesi orientali e quindi, in ultima analisi, all'esportazione dei film italiani in quei Paesi. Per esempio, secondo dati della Presidenza del Consiglio, mentre gli scambi con gli Stati Uniti sono stati tra il 1949 ed il 1951 attorno ad un rapporto da 1 a 8 (142 film esportati contro 1126 importati), gli scambi con i Paesi di nuova democrazia, sono stati, sempre nello stesso periodo, attorno ad un rapporto 1 a 0,7 (cioè 30 film esportati contro 22 importati). Lo sai che 47 film italiani sono già stati venduti nell'Unione Sovietica e nei Paesi di nuova democrazia: e non sono tutti sociali e lirici. Lo sai che il ricavo complessivo di quei mercati si aggira sui 25 milioni di lire e può arrivare fino a 30 milioni? E che questo ricavo è suscettibile di aumento con la vendita nella

Cina popolare con la quale sono in corso pratiche per l'esportazione di 13 film italiani.

Ora mi domando perchè i nostri produttori debbano rischiare di rinunziare a questi sensibili proventi quando anche autorevolmente è stata ravvisata « l'opportunità di un regolamento di scambio anche finanziario tra i Governi ».

E' questo il punto fondamentale della questione: il film italiano come può entrare nei mercati orientali? E quanto può ricavarne? In realtà i nostri produttori si sono troppo presto adagiati nella inerzia fatalistica che le cifre più sopra citate non autorizzano affatto. Vediamo un po' di sgomberare il campo dai pregiudizi e dalle prevenzioni!

Se l'Inghilterra ha un rapporto di scambio con l'URSS di 1 a 1 (Cinemundus, XXXII, 2) e se la Francia ha un rapporto di scambio con la Polonia di 3 a 1 (Cinemundus, XXXI, 175) e se perfino il Belgio — come si deduce dallo stesso numero di Cinemundus — ha un rapporto di scambio con i Paesi orientali, perchè ciò non può anche avvenire in Italia su basi ragionevoli? Perchè non studiare il problema a fondo dopo averlo sfrondato da ogni polemica ideologica? Io so perfettamente bene che si parla di « reciprocità » ideologica, ma cosa c'entra con l'economia? E particolarmente con il sovente traballante bilancio del singolo produttore? C'è forse « reciprocità » ideologica tra esportazioni cattoliche italiane e importazioni protestanti anglosassoni, o giansenistе francesi?

Troppi e disordinati interrogativi. La realtà è che questo campo è stato inquinato dalla politica e che chi ci ha rimesso è stato il produttore che si trova ad agire sprovvisto di una regolamentazione razionale dettata da leggi economiche: i produttori debbono invece convincersi che il mondo è... rotondo e che non vi sono barriere che con opportune trattative non possano valicarsi. Queste nuove democrazie hanno desiderio di trattare perchè hanno bisogno di diffondere la cultura e allargare le loro conoscenze: i nostri usi e costumi sono per la Cina altrettanto esotici quanto lo sono i loro per noi! Facciamogli vedere i nostri film! E poi non c'è rischio di sorta perchè si tratta a prezzo fisso. Il produttore sa che prenderà tot e quel tot è sicuro, incassato all'atto della avvenuta esportazione definitiva. So bene che per molti questa è una difficoltà perchè « teoricamente » sarebbe più economico non vendere a prezzo fisso, ma dare i film in distribuzione. Ma siamo pratici: quanti dei film dati « in sfruttamento » nel mercato occidentale hanno fruttato di più della cifra garantita inizialmente? E quali reali mezzi di controllo hanno i produttori per lo sfruttamento nei suddetti mercati? Tutti i distributori sanno

che le famose reti di distribuzione dei distributori all'estero si risolvono in ben poca cosa più di una serie di recapiti di subconcessionari. Io, per credere che le cose dei mercati occidentali vanno meglio, vorrei vedere, dai conti dell'Ufficio italiano dei Cambi, le rimesse di valuta derivanti dallo « sfruttamento » dei film italiani, e confrontarle con quelle annunziate inizialmente come minimo garantito!... Gli incassi iperbolici che ogni tanto i bollettini cinematografici e gli uffici stampa ci ammaniscono, dovrebbero avere, se sono reali, un riscontro nella valuta ceduta all'Ufficio italiano dei Cambi. Finchè non sarà autorevolmente pubblicato l'ammontare della valuta introdotta in Italia dai vantati grandi organismi di distribuzione, sarà lecito ogni dubbio (ed ogni sospetto). Si tenga poi presente che gli scambi con i paesi orientali avvengono alla luce del sole nel pieno rispetto delle norme legislative e degli accordi commerciali, e quindi nell'ambito del superiore interesse dell'economia nazionale, cosa che, come ho scritto nella mia precedente « lettera al direttore », non sempre avviene per il commercio con i Paesi occidentali.

Morale di tutto questo ragionamento è che il produttore italiano è interessato a favorire e caldeggiare un'ampia politica di scambi con i mercati orientali. Perchè infatti è economicamente incomprensibile che un produttore si limiti, nei suoi piani economici, ad una concezione... geografica di parte, ad una visione... emiplegica del mondo, cioè paralizzata da un lato.

Qualche spiraglio si incomincia ad intravvedere — riconosciamolo — nell'annunzio della costituzione dell'U.N.I.E.F. (Unione Nazionale Importatori Esportatori Film) perchè secondo Cinemundus (XXXII, 49) « già si prospetano vaste possibilità » di esportazione dei film italiani «in altri paesi, India, Giappone, America latina, e persino per i Paesi di oltre cortina ».

Non c'è che aspettare di vedere i fatti seguire le parole: speriamo!

Ma quello che dal punto di vista culturale più stupisce è come i teorici dell'economia classica sian pronti, nella stampa cosidetta tecnica ed indipendente, a buttare a mare tutte le loro convinzioni economistiche per ragioni per lo meno « non economiche » (come la cosidetta reciprocità contenutistica). Perchè hanno studiato tanta economia se poi volevano buttarla via? La domanda è retorica ed oziosa, ma non è oziosa e retorica la certezza che è necessario creare un equilibrio negli scambi con tutti i mercati se si vuole avere un'industria nazionale vitale e rigogliosa.

Grazie per l'ospitalità. Cordialmente tuo

Libero Solaroli

Libri e saggi

Riflessioni di un maestro [1]

La lunga teoria delle battaglie e delle chiarificazioni portate a termine in un quarto di secolo, trova in questa raccolta scelta e aggiornata dei suoi scritti che oggi René Clair presenta, una esauriente e istruttiva documentazione.

Sul piano teorico oggi le battaglie sono vinte e le chiarificazioni ottenute. Si può dire anche che contemporaneamente l'opera produttiva abbia chiuso il suo particolare corso (e ciò non toglie che ne possa aprire un altro). Oggi i problemi e le aspirazioni si sono aperti in un'altra direzione. Alla preoccupazione di ordinare secondo i principi tecnici il nuovo universo espressivo, di scoprirgli e conferirgli tutte le possibilità espressive in esso racchiuse, sono succeduti nuovi conflitti e nuovi impegni: alla lotta per un'autonomia formale, è succeduta la lotta per un'autonomia morale, per un'iniziativa di pensiero, valida per se stessa.

Per comprendere il senso dell'opera e dei ragionamenti di René Clair, occorre rifarsi alle loro fonti, che sono abbastanza evidenti: da un lato quel particolare umorismo francese che sta tra il vaudeville e la pochade, tra Scribe e Labiche, Feydeau e Courteline; dall'altro il populismo di Charles-Louis Philippe, che giunge sino a Francis Carco e Pierre Mac Orlan. Al confluire di queste due correnti, si sovrappone un'esperienza avanguardistica che rende piccante l'umorismo tradizionale, e dà una spinta moralmente insurrezionale alle figure della Parigi proletaria. Il lievito di Bréton conduce a questi effetti. Ed è d'altra parte lo stesso lavoro critico degli avanguardisti di allora, da Apollinare a Cocteau, da Satie a Bréton, a rendergli chiare alcune posizioni teoriche che lo aiuteranno in modo decisivo nel lavoro cinematografico, e che gli permetteranno di esprimere alcune idee direttive per questo lavoro, come vengono testimoniate in questa raccolta. Non sarabbe difficile, per la sua concezione estetica generale, da cui evidentemente derivano, rifarsi ad Alain o a Bergson. Ma sa-

(1) René Clair: *Réflexion faite*, Gallimard, Paris, 1951.

rebbe andare troppo oltre. In questa sede basta constatare come anche René Clair appartenga a quei registi cinematografici che sono più interpreti che autori: che assumono cioè una misura della realtà non direttamente, basandosi soltanto sui propri mezzi o su vaste tradizioni popolari (com'è tipico in Chaplin), ma attraverso l'intermediario o di un soggettista di cui sia forte e definita la personalità, o di un determinato clima letterario. Per Clair scrittore, la posizione è quella di un critico che esercita le proprie facoltà di esame in un nuovo campo secondo criterii generali che sono già stati elaborati per altri lavori dello stesso tipo. René Clair naturalmente è contrario a film che s'ispirino a opere letterarie o peggio, teatrali, pur riconoscendone la legittimità anche artistica. Solo in America egli ha contravvenuto a questa regola (« Dieci piccoli negretti » era una commedia di Agata Christie) e solo per Labiche. Ma non importa che l'ispirazione sia diretta. Può essere anche lontana, eppure straordinariamente presente (come quella del populismo per la trilogia parigina). Mentre « La passione di Giovanna d'Arco » anche se riprende direttamente un dramma tratto dagli « atti del processo », e inscenato da Georges Pitoeff per l'interpretazione della moglie Ludimilla, è anzitutto opera di Dreyer. Quale personaggio di Clair difatti gli è proprio? Forse l'eroe di « A nous la liberté »: ma il motivo del suo improvviso liberarsi dalla ricchezza, dall'ordine costituito e dai suoi legami, proprio quando è al colmo della fortuna, e la ribellione in genere alle strutture sociali che si stanno facendo sempre più ferree, è ricorrente nella letteratura dell'immediato anteguerra e dell'immediato dopoguerra, in Francia e altrove (basti pensare alle ribellioni di Kaiser). La novità di Clair è in una levigata e deliziosa resa formale, nella sottile intelligenza ed acutezza del suo umorismo, nella spettacolarità che egli sa finemente concedere alle nostalgie, ai sorrisi, agli « charmes », di una Parigi che sembra ormai di sogno, sia nella bontà di cuore e nelle festosità dei suoi popolani, sia nei sapidi scherzi della sua fantasia farsesca, sia nelle sue amare moralità. Da « Un chapeau de paille d'Italie », a « A nous la liberté » sembra tracciato il cerchio psicologico dei suoi caratteri. René Clair ne riesce a dare la migliore trasposizione di memoria, mutuando il suo senso dai documenti letterarii e teatrali che ne sono stati dati, e che egli traduce in un linguaggio cinematografico, così come l'attore traduce in linguaggio teatrale il linguaggio letterario della battuta. Egli opera nei suoi film e combatte nei suoi scritti per ottenere che questa trasfigurazione divenga artistica, su di un piano di civiltà, di spirito coltivato secondo uno stile, educato in una linea di comportamento intel-

lettuale, con gli effetti comici e patetici che si possono ottenere più sottilmente e più profondamente su questa strada (naturalmente, sempre nei termini dell'industria cinematografica. *Entracte* è solo un inizio).

Anche le sue indagini formali, le sue esperienze con il raggiunto esprimersi di un'eloquente lezione, restano l'applicazione di un osservatore attento sia alle altre forme di spettacolo — dal balletto russo alle nuove concezioni registiche in teatro — sia alle rivelazioni di nuovi mondi formali che proprio durante la sua formazione, stavano compiendo Chaplin e Mac Sennett, Griffith ed Eisenstein. La prima parte di queste « riflessioni » è difatti costituita da un vero e proprio lavoro critico compiuto regolarmente per « Le théâtre », edito a cura di Jacques Hébertot, dal 1922 al 1924, in margine alla produzione filmistica che allora appariva ricca di risultati e di sorprese. Le sue esperienze culturali, che come si vede furono alla base della sua opera e del suo pensiero sulla « poetica del film » (cioè sul particolare linguaggio espressivo del mezzo cinematografico), vengono da lui assimilate con equilibrio e sorridente garbo, verificate e filtrate sul metro delle sue esperienze umane, fatte infine gradevole senso spettacolare, e, in questi scritti, esposizione di verità al lume contemporaneamente di un avvertito buon senso e di agili intuizioni. Non si avvertono nella sua opera cinematografica riflessi diretti di una crisi e di una sofferenza, e neppure di istanze indirizzate ad uno scopo, ad un'opera faustiana di trasformazione, come in queste note critiche non risultano scopi maggiori e d'altro canto (come spesso in lavori di questo tipo) velleità che non divengono volontà.

René Clair obbedisce ad una spontanea vena di vicende eroicomiche, sta alle occasioni che gli porge la sua intelligenza, alle scorribande del saggista. I suoi appunti raccolti e da lui commentati ora con un giusto senso del limite e propositi soltanto chiarificatori, storici in certo senso, costituiscono il taccuino delle sue esperienze d'artista, hanno una portata empirica ma sempre pertinente, dànno oggi l'impressione del senso comune, perché sono talmente penetrati nel patrimonio spirituale di chi si accosta al film come a una forma d'arte, che non ci si rende più conto di quanto fossero rivoluzionarii e rivelatori al tempo della loro comparsa.

Sembra che tutto ciò abbia fatto il suo corso: ed è commovente l'onestà con cui René Clair dichiara, a diverse riprese, quanto sia effimera per ora l'arte cinematografica, dal potere immenso e pur tuttavia estremamente provvisorio (anche in questo con sorte comune a quella degli interpreti), quindi quanto effimero sia stato

il suo operato. Effimero come vita attiva: ma quali sono a volte le tracce lasciate e che seguono ad operare anche quando non si sa più a chi si debbano?

Certo un'epoca a cui non apparteniamo più, quella delle sue maggiori opere e delle sue più acute riflessioni, un'altra « belle époque », di cui restano le vestigia più espressive, se non più originali, nelle sue scherzose sequenze, nella sua amabile saggezza, in un ritmo. Egli forse ha trovato il ritmo di un'epoca, e con esso la sua possibile gaiezza, il suo senso della libertà. Al di fuori di ogni retorica.

Non possiamo certo dire come dureranno le sue tracce, quale influenza e quali ricordi lascino nell'animo degli spettatori. Le sue opere in ogni caso sono state determinanti nel dare all'arte cinematografica la sua movenza di commedia, tra il comico e il sentimentale, la sua capacità di porre su quel piano la psicologia e la descrizione filmistica dell'uomo comune, dell'uomo autentico, quando poté essere sereno, tra due guerre che lo sconvolsero. Hanno dato anch'esse un avvenire e un potere all'arte cinematografica, ne hanno schiarito la strada e ancora la schiariranno con queste note. René Chomette ha scelto il pseudonimo che gli si addiceva.

Vito Pandolfi

I film

Stazione Termini [1]

Sono già parecchi anni che il pubblico, anche il più largo, e la critica, anche la più arcigna e severa, sia dei paesi occidentali che di quelli orientali, con un accordo, non certo frequente e perciò tanto più indicativo, plaude a De Sica, come a uno dei maggiori, tra i non molti, autentici artisti del film. Questa unanimità di giudizio, in pubblici di diversi umori, e in critici che prendono le mosse da premesse teoriche e ideologiche diverse, e addirittura opposte, costituisce un fatto singolarissimo, che può valere, non solo come indicazione, ma quasi come elemento probativo per una nuova conferma del grande merito dei film di De Sica. E ciò anche da parte della più moderna critica, che non sputa sentenze in base a impressioni soggettive, ma che, considerando il fatto artistico come un'attività concreta, come uno strumento di vita, lo valuta anzitutto come tale, e perciò anche, e in primo luogo, dalla sua penetrazione e dalla sua durevole conquista di consensi presso le masse. Penetrazione e consensi che possono, a volta, farsi attendere e giunger solo dopo una lunga quarantena di misconoscimenti, ma che non mancano mai al reale valore, di cui sono, in definitiva, la concreta riprova.

Con *Sciuscià* e con *Ladri di biciclette,* e ancora di più con *Miracolo a Milano,* Vittorio De Sica e Cesare Zavattini hanno visto e hanno fatto vedere, con tanta giustezza, e con così accorata simpatia umana, certi aspetti della vita italiana di oggi, che quelle opere, sebbene non indichino possibili soluzioni ai problemi urgenti che pongono, possono tuttavia considerarsi, a buon diritto, qual-

---

(1) *Regia*: Vittorio De Sica - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini con la collaborazione di Luigi Chiarini e Giorgio Prosperi - *Dialoghi*: Truman Capote - *Fotografia*: G.R. Aldo - *Scenografia*: Virgilio Marchi - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Interpreti e personaggi*: Jennifer Jones (*Mary Forbes*), Montgomery Clift (*Giovanni Doria*), Gino Cervi (*Il commissario*) Dick Beymer (*Il nipote*), Paolo Stoppa (*un commesso viaggiatore*), Nando Bruno (*un ferroviere*), Enrico Viarisio (*l'uomo ironico*), Liliana Gerace (*la partoriente*) - *Produzione*: Film Vittorio De Sica 1953 - *Produttore associato*: Marcello Girosi - *Presentato da* The Selznick Studio - *Distribuito dalla* Lux Film.

che cosa di più, e molto di più, che i frutti di un distaccato ed estatico contemplare o di un lambiccato decantare dalla realtà gocce preziose di falsa bellezza, ma come un'autentica azione riscattatrice di quella triste realtà: un'azione umana tra le più efficaci e le più degne.

Perciò, per quello che realmente egli è, nelle sue opere migliori, bisogna salutare Vittorio De Sica come un combattente per la giusta causa, oltre che come un artista. E per molti sarà chiaro che la distinzione è soltanto verbale, nel senso che De Sica è artista quando, e in quanto, ed esattamente nella misura in cui, egli è combattente per la giusta causa. De Sica come tutti; una verità che, non so con quanta coerenza colla sua estetica, ha affermato una volta anche Benedetto Croce, quando nei suoi « Orientamenti di politica » ha scritto che in periodi di reazione solo la letteratura all'opposizione è valida. Altri non la pensa così; e De Sica stesso non ama questa, secondo lui, confusione di termini, questo, secondo lui, tentativo di utilizzare a scopi extraestetici, la sua libera attività di artista.

I limiti di De Sica sono proprio in questa sua incomprensione; e la prova del nove può essergli fornita da questo suo ultimo film, *Stazione Termini*. Qui non un tema di interesse sociale e attuale; ma un tema, come si dice, universale. Non un conflitto, nelle condizioni dell'Italia di oggi, ma il conflitto, considerato eterno, tra l'amore e il dovere, con la vittoria, considerata morale, del dovere sopra l'amore. (E non si nega che da un tema simile sono nati, e possano magari anche nascere ancora, autentici capolavori). Pure il soggetto (una donna sta per cedere alla passione, ma si riprende, fugge e si salva) ha precedenti letterari innumerevoli, sia buoni che mediocri e che pessimi, il primo che mi viene alla mente tra i quali è l'amarognolo e quasi crudele *La virtù di Checchina* di Matilde Serao; ha precedenti cinematografici noti, dal bene ambientato « Crisi » di Pabst, che è del 1927, a un filmetto inglese recente, *Breve incontro,* del quale qualcuno disse, in occasione della visione datane da un Circolo del Cinema, che con esso il cinema ha dimostrato di poter affrontare profondità psicologiche degne di Proust; mentre a me sembrava che, con quel film, il cinema confermasse una delle sue peggiori e più diffuse tendenze: quella di inventare casi individuali particolarmente flebili e di falsare, con ardori, languori e svenevolezze, le psicologie dei protagonisti, adattandole alla mentalità e alla morale piccolo borghese, come nei vecchi romanzi per signorine della Werner o della Delly.

Il contrasto tra l'abituale rettorica di questa bellettristica e

di questa cinematografia e la mentalità realistica e chiara di De Sica, ha generato il completo fallimento artistico del film e del suo intento morale.

Perché la tenue storiella del film stesse in piedi la protagonista doveva apparire di ben altra stoffa morale. Questa (la cui vuotezza ha reso difficile, alla brava interprete, di confermare la sua bravura) appartiene invece alla categoria delle « civette coniugate », per dirla con Cesare De Lollis, che le considerava la peggior specie femminile; che non si lascia mai travolgere dalla passione, ma che si diverte ad accendere negli uomini passioni destinate a restare insoddisfatte, per il tempestivo rifugiarsi al riparo della famiglia.

Per tenere in piedi la storia, bisognava che la famiglia fosse vista come il primo nucleo umano sano e felice. E qui invece della famiglia si parla con la stessa blanda ironia con la quale la protagonista parla, senza alcun imbarazzo, con l'innamorato, del proprio marito: non dice che è un galantuomo, ma che è un ragazzone indifeso, una specie di babbeo insomma. E il compito della moglie, nella famiglia, è quello di rintracciare al distratto marito i pedalini. (Ma queste americane che traversano l'Oceano per capriccio, viaggiando in areoplano e per le quali le manciate di biglietti da mille non contano niente, come si vede due volte nel film, non hanno almeno una cameriera a mezzo servizio?). C'è la figlia di otto anni, che fa parte della famiglia e che ha ancora bisogno della madre; ma la madre, se, per puro caso, le compra un vestitino, se lo dimentica in treno. E non c'è bisogno di Freud per dirci che cosa significhi questo lapsus. Ché, se ci fosse dubbio, nel treno c'è una madre che lotta inutilmente con i figlioli, inverosimilmente discoli e se ne scusa, coi compagni di viaggio, dicendo che non può mica ammazzarli. Il tipo di famiglia che l'ardente giovane italiano prospetta alla spigliata americana è quello dei suoi genitori: la madre relegata in casa e il marito tutte le sere a giocare a carte al caffè, salvo a lasciar andare qualche manrovescio alla moglie che se ne duole troppo noiosamente. E perché non ci sia dubbio sulla veridicità di questa descrizione, l'ardente innamorato italiano assesta un solennissimo ceffone alla bella americana. Come asse morale di tutta la storia non c'è male.

Decisa a partire, la donna si lascia tuttavia condurre in un vagone abbandonato su di un binario morto e abbracciare e cinematograficamente baciare, finché non arrivano a interrompere quella manfrina, operai e poliziotti. Operai e bassa forza di polizia che, chissà perché, son decisi a tutti i costi a punire quei trasporti

smodati e belluini; e si deve attender l'arrivo di un buon borghese, il commissario di polizia, perché i, niente affatto imbarazzati, colpevoli trovino comprensione e grazia.

La storia è ambientata nella Stazione Termini di Roma, non per darci, come era lecito sperare, un quadro sintetico della vita italiana attraverso una felice serie di episodi laterali, ma, probabilmente, per contraddire il canone corrente della molteplicità dei luoghi, come elemento specificamente filmico; e per dare al tempo del racconto, al tempo cinematografico, la stessa precisa durata (circa due, interminabili, ore) della storia nella realtà; che significa attuare uno di quei forzamenti che, quando non nascano da necessità imprescindibili, (e allora non escludono la possibilità di un raggiungimento artistico) indicano solo la volontà di sfoggiare bravure e virtuosismi, sottomettendo la storia, divenuta un pretesto, ad una volontà formale. Significa rinunziare all'arte per la raffinatezza.

De Sica è stato più di una volta ingiustamente accusato di diffamare l'Italia all'estero. Non solo non era vero, ma era vero il contrario. Questa volta invece, l'Italia che si vede, nel microcosmo della Stazione Termini, è veramente vilipesa in una ingiusta calunnia che culmina nei bambini del popolo che mangiano la cioccolata con tutta la stagnola.

Anche se nei titoli di testa troviamo la sua firma e quella di Zavattini, questo è un film hollywooddiano e nemmeno dei migliori: non è un film di De Sica. La loro firma però, oltre che nei titoli di testa, la troviamo anche in un personaggio il cui comportamento salva la dignità umana che tutti gli altri personaggi degradano: e che questi sia il minatore meridionale che rientra in Patria, ci permette finalmente di riconoscere, se pure per pochi attimi soltanto, in questa *Stazione Termini*, il De Sica che ammiriamo e da cui molto ancora ci aspettiamo.

Umberto Barbaro

L'estetica e il cinema

Conclusione di una polemica

Gentilissimo Direttore,

Nella sua Rivista si è polemizzato a più riprese con alcune mie osservazioni apparse su « Lo Spettatore Italiano » ed originate dalla lettura del libro di Ragghianti e da un interesse metodologico che ha instaurato in me una consuetudine, ormai non del tutto episodica, con la « letteratura » cinematografica.

Guido Aristarco (su questa Rivista, 1953, n. 1-2, pag. 114) mi dedica la conclusione della sua nota critica « Il film e i suoi *specifici* »: « l'elaborazione creativa della realtà (...) non è soltanto lo specifico del film (...), ma semplicemente e più appropriatamente lo specifico dell'arte ». Conclusione che non vi è, penso, chi, in un'accezione latitudinaria, non possa sottoscrivere (sebbene ancora le resti da determinare di *quale* forma di elaborazione creativa del reale si tratti): né riesco a vedere per quale ragione la intenda a me rivolta « in particolar modo ». Non sottoscrivo affatto, invece, quella sorta di... principio del terzo escluso cui Aristarco vorrebbe astringermi: « Evidentemente per il Prof. Stella non è ambiguo soltanto chi si rifugia sotto le grandi e comode ali del crocianesimo e del marxismo (di stretta osservanza) ». L'Aristarco non è autorizzato a trarre con disinvoltura questa deduzione dalle mie parole. La sua *Storia delle teoriche,* non meno del capitolo introduttivo a *L'arte del film,* è, a mio avviso, ambigua non certo perché dichiara di non rifugiarsi « sotto le grandi e comode ali » ecc., ma in quanto non inaugura una originale « prassi » critica né enuclea una sua posizione teorica come, del resto, l'Autore implicitamente ammette e meglio ribadisce proprio nella nota dianzi citata (pp. 113-114). In essa una volta di più, all'enunciato pratico-sentimentale di una insoddisfazione ed esitazione, non succede uno svolgimento teoretico che superi tale stato e, in ciò, lo giustifichi e lo metta a frutto. Ed è quanto dire che sulla formazione senza dubbio idealistica di questo studio (« noi della generazione crociana »), il marxismo agisce come istanza, caso per caso, avventizia o sostitutiva, ma non operando una sintesi

e non generando, d'altro canto, una problematica relativistica, si riduce alla sterilità di una fase interlocutoria protratta oltre la sua funzione e il suo limite naturale.

Di alcuni chiarimenti mi corre poi obbligo specialmente verso il giovane Chiarini (si veda ancora questa Rivista, 1953, n. 3, pp. 72-76) la cui controrisposta presenta rilievi assai serii e ben circostanziati. Alla sua prosa faccio grazia di certe insistenze e coloriture ironiche (quanto agevolmente reversibili!) perché mi reputo assai meno « irascibile » di quanto egli mi imputa di essere e perché la discussione, quando vi si ravvisino dei motivi solidamente argomentati, mi pare più importante, per chi sottoponga a pubblica verifica quello che pensa, di qualunque reattività personalistica.

Ecco dunque, addensate in due punti schematici, le mie osservazioni al nuovo scritto di Paolo Chiarini:

1) *Origine e autonomia del linguaggio cinematografico.* Il mio contraddittore esclude l'inesistenza del problema dell'origine del cinema e riafferma « il valore espressivo *particolare* e non meramente riproduttivo delle singole tecniche, cioè, in ultima istanza, in grande misura, il valore conoscitivo dell'arte stessa »: (A questa obiezione centrale si connette *per incidens* — e pertanto non ci tornerò sopra — quel che P. Chiarini afferma a spiegazione del suo commento esclamativo alla parola *spirito* o, che non cambia molto, alla intera frase « per essere opera dello spirito ». Dico che non cambia molto, anzi non cambia nulla, perché la frase « per essere opera dello spirito » si può, nello scritto che ha dato origine alla discussione, sintetizzare nella semplice parola « spirito » collocata in funzione appositiva, eseguendo un mutamento grammaticale che non altera in alcuna misura l'ordine logico. Dire per brachilogia, *spirito* e dire *per essere opera dello spirito,* sempre nel brano in questione, non è sostanzialmente diverso. A prescindere da ciò, mi è lecito, perché filologicamente corretto, dedurre, dall'interpunzione del brano, che il tono interiettivo stia a chiosare lì, proprio la dizione *spirito*: perciò risultavano corrette le mie notazioni, anteriormente allo svolgimento che P. Chiarini ha dato di quel... contrappunto tonale dalla semanticità — mi si conceda — estremamente ellittica. Ma non perdiamoci in verbalismi).

Ora, vario è il modo di intendere la tecnica: Vi è una tecnica concretamente e individualmente concepita che si risolve senza residui nell'opera d'arte, perché altro non è che la forma dell'arte, la sua espressività, quella per cui non possiamo rivivere una lirica petrarchesca o leopardiana senza riecheggiarne i morfemi nelle

commessure e nelle giacenze sillabiche che la compongono o un film di Chaplin o di Eisenstein astraendo dai singoli fotogrammi che ne intessono le sequenze. Ma Paolo Chiarini, quando discorre della tecnica non l'intende nel senso per cui essa si fa sinonimo di fantasia, ma appunto nell'altro che la fa consistere nei mezzi espressivi astrattamente assunti quali canoni di differenziazione delle capacità espressive delle « arti ». Quindi non infinite tecniche, come infinite sono le attuazioni dell'arte, nella loro singolare irripetibilità, ma una pluralità di tecniche identificate, come inevitabilmente accade, coi mezzi secondo i quali si ordina l'empirico *principium individuationis* per cui si continua, nella provvisorietà della comunicazione linguistica pratica, a distinguere la poesia dalla pittura, dalla scultura, dal cinematografo, ecc.

In questo mi è impossibile concordare. La teoreticità dell'arte non risiede nelle partizioni meramente fisiche delle tecniche, *qua tales* prive di vera autonomia, ossia di individuazione categoriale, ma, secondo la riaffermazione « romantica » di Croce, nel ritmo. E il ritmo è « l'anima dell'espressione poetica (...), l'intuizione o ritmazione dell'universo (...). E il ritmo è proprio di ogni arte e trova in ciascuna di esse con questo o con altro nome, e in ciascuna di esse prende le sue vie (...), secondo la disposizione e preparazione che trova nell'individuo ». (*La Poesia,* 3ª Ed., pp. 183-184).

Le difficoltà in cui s'avvolge chi attribuisca virtù d'individuazione espressiva o comunque tenti la fondazione di criteri aggiuntivi per il giudizio critico basandosi sui plessi empirici, speculativamente indistinguibili, che fungono da denominatori di comodo delle cosiddette arti, sono tali e tante che dovrebbero invitare a desistere dalla prosecuzione di certi indirizzi fisico-stilistici ormai perentoriamente estromessi dall'estetica concettuale e dalla critica storicistica. Fra le altre si pensi alla difficoltà insormontabile che si viene a creare quando si cerchi di descrivere una fenomenologia del rapporto tra la personalità artistica e il suo mezzo espressivo, in cui pure si dovrebbero concretare le così rinate poetiche: oppure, ai conflitti, direi, di giurisdizione che sorgono quando si voglia differenziare l'ambito proprio di ciascuna tecnica, o al momento dello arricchimento e potenziamento di talune tecniche: caso paradigmatico le vicende che fanno nucleo attorno al termine « cinematografo ». Il mezzo espressivo genererebbe un impulso determinante sulla qualità dell'ispirazione? Che valore ha quel processo di *scelta* e d'*uso* cui si richiama il Chiarini?

Storicizzabili, certo, anche le tecniche come pensiero (Gentile) e come strumentalità (Croce), ma esteticamente irrilevanti.

2) *La critica democratico-realista russa e la estetica del marxismo.* Su questo argomento il mio interlocutore ha ragione di farmi notare che il suo pensiero risulta modificato dalle mie parole troppo rapide e perciò forse inesattamente riassuntive. Valga a discolparmi l'essere, le mie righe, nate come un'aggiunta tardiva a un articolo scritto precedentemente. Ritengo tuttavia che la questione di fondo, quella che dà luogo al dissenso, non fosse travisata. Poiché in questo il dissenso consiste: io mi attengo alla consueta genealogia dell'estetica moderna: Vico, Kant — idealismo romantico — Hegel, De Sanctis, Croce e, se si vuole, Gramsci, la cui sostanziale eterodossia (denunciata dall'interpretazione post-idealistica della filosofia della prassi) nei rispetti del leninismo-stalinismo teorico non appare meno evidente per il fatto di essere smentita all'unanimità dagli studiosi che riflettono l'attuale direttiva politica del partito comunista. Paolo Chiarini, al contrario, propone una linea di sviluppo che dai democratici realisti degli anni quaranta, attraverso Marx ed Engels, giunge a Lukàcs e a un Gramsci anticrociano.

Per mio conto sono persuaso, sebbene qui non possa, ovviamente, neppure accennarne una motivazione, che la penetrazione e la sensibilità del fatto artistico di cui furono dotati alcuni di quegli scrittori russi, in particolare misura, ad es., Bielinski, non trovi un termine di paragone adeguato se non, forse, nell'apertissima assimilazione culturale e velocità di giudizio e di sintesi che si riscontrano in Gramsci: qualità che, a quest'ultimo, non vengono meno *in litterariis,* sia per la sua formazione giovanile, sia per la sua consuetudine di critico. Non si tratta di dare un peso statistico agli spunti estetici di Marx e di Engels, ma è chiaro che nella loro metodologia come norma dell'azione, l'arte ebbe scarsa importanza o, piuttosto, insufficiente evidenza, poiché rappresentava un interesse marginale, non urgente e che perciò avrebbe potuto distrarre da quell'ansia di modificazione politica del reale che della dialettica materialistica rappresenta il lievito. Le implicanze estetiche contenute nelle loro opere, per quanto imperniate sull'organicità totale del loro pensiero, non scaturirono poi da una larga e sottile esperienza del gusto. La loro sensibilità critica non fu, perciò, acutissima: se Nekrasov e Bielinski scoprirono, sin da *Povera gente,* la straordinaria, grandezza di Dostojevskij, Marx — e ciò ben poco sottrae alla validità pregnante del suo pensiero — ancorò nel tipizzatore Balzac le sue predilezioni.

Parlare di « enormi sviluppi » dell'estetica marxista mi sembra dunque tuttora prematuro. E' un campo, semmai, da fecondare. E qui il Chiarini pare suggerire la via giusta quando, a proposito

di certi esponenti di correnti neomarxistiche, si fa a dire del « preciso mordente che essi hanno nei confronti della tematica idealistica ». Solo che, a differenza delle correnti cui si riferisce Chiarini, e avendo in mente altri sviluppi già in atto o comunque possibili, questo preciso mordente io lo vedrei come un ripercorrere la storia dell'idealismo non secondo un partito preso polemico che costituirebbe una *impasse*, non puntando cioè sull'attrito fra materialismo e spiritualismo, ma alla luce di quell'integralismo storicistico e dialettico che, pur diversamente orientato, in tanta parte accomuna le due tendenze. Questo « mordente », in sostanza, non potrà eliminare il primato effettuale della estetica idealistica, le sue imponenti dimensioni storiografiche, il complesso intreccio della sua tradizione. Perciò dovrà mettere da canto la riproduzione di una tematica mutuata ad ascendenze sociologizzanti o purovisibilistiche, o in altro modo vincolate al dualismo naturalistico, e agire d'altra parte come revisionismo e non come reperimento di una ortodossia che, in questo settore, oltre a dare adito a nuovi dogmi, scoprirebbe la carenza di appigli e di precise risonanze testuali nell'opera dei fondatori.

Molte altre cose avrei da aggiungere, soprattutto in merito al problema centrale, e gravissimo, della storicità e astoricità o metastoricità dell'arte cui Paolo Chiarini accenna di sfuggita. Ma questa lettera rischierebbe di mutarsi in una *quaestio de omnibus rebus et de quibusdam aliis*, né vorrei approfittare ancora della sua cortese ospitalità.

Mi creda, con l'animo più cordiale,

suo

Vittorio Stella

Miscellanea

Per comodità di quei lettori che non avessero avuto occasione di leggerlo riporto il mio saggio « Spettacolo e film » apparso nel n. 2 Anno VII, 31 marzo 1952, di « Belfagor » e al quale si riferiscono gli scritti di Barbaro e Borrelli pubblicati in questo stesso numero.

Come le altre arti anche il cinema, accanto al rapido progresso tecnico e al gigantesco sviluppo industriale, accanto al felice operare degli artisti che hanno piegato questo nuovo mezzo di comunicazione alle loro esigenze espressive, ha dato luogo a una serie di ricerche, riflessioni e teorizzamenti, che costituiscono una lenta, ma sicura presa di coscienza del film come fatto artistico, come linguaggio, una definizione dei suoi caratteri differenziali rispetto alle altre arti — lo « specifico filmico » — e, in fine, l'inserimento dei suoi peculiari problemi in quelli più generali dell'arte.

In poco più di trent'anni questo travaglio teorico è rappresentato da una bibliografia quantitativamente notevole anche se dal punto di vista qualitativo la percentuale dei seri contributi non sia troppo alta e molta disparità, da un punto di vista rigorosamente critico, esista fra le singole opere. Si è che come l'arte del film è venuta affermandosi per apporti i più svariati — dal fotografo artigiano all'attore di second'ordine, al letterato o al pittore mancati, fino all'intellettuale «di avanguardia» entusiasmato dalle possibilità che il nuovo mezzo poteva offrirgli con le sue «truccherie», secondo la definizione dannunziana, per tacere di tutti coloro nei quali covava segreto il fuoco dell'arte e ritenevano di aver trovato finalmente nel cinema il loro linguaggio: medici, ingegneri, giornalisti — anche il momento critico e della riflessione estetica, presentatosi come naturale esigenza, ha risentito di questa eterogenea formazione tecnica, professionale e culturale di quanti la nuova arte aveva impegnato. Così quegli scritti teorici sono impastati di enunciazioni ingenue e qualche volta addirittura orripilanti da un punto di vista estetico, di affermazioni paradossali dovute all'entusiasmo di neofiti (Ricciotto Canudo, il primo in ordine cronologico a teorizzare sul cinema, poneva la *settima arte* al vertice di una gerarchia compendio di tutte le altre), ma contengono anche illuminazioni geniali, osservazioni acute, documentazioni di esperienze importanti a tal punto da costituire un prezioso materiale di studio per chiunque si occupi dei problemi dell'arte. Perchè poche occasioni si offrono come questa del cinema, che ha avuto uno sviluppo così rapido e in mezzo secolo raccoglie tutte le sue opere e la sua letteratura, di assistere, direi quasi partecipare, alla formazione di un nuovo linguaggio e veder sorgere la teoria dall'esperienza: non per nulla la maggior parte degli scritti sono dovuti a registi nei quali la riflessione critica è stata stimolata dal lavoro creativo. Soltanto molto più tardi e in questi ultimi anni si sono occupati dei problemi estetici posti dal film critici d'arte e letterari, filosofi e studiosi di psicologia, sociologia, pedagogia e, insomma, uomini al di fuori della cerchia dei cosiddetti «cineasti». Ed è da poco più di un decennio che si viene formando, nella giovane generazione, una categoria di veri e propri critici cinematografici.

Uno di questi ,e tra i più preparati, è Guido Aristarco dal cui ultimo libro abbiamo preso le mosse per questo scritto (1). Il lavoro compiuto dall'Aristarco, di presentare in un panorama cronologico e ragionato i più importanti contributi teorici sul film, merita un particolare riconoscimento perchè è il primo tentativo di inquadrare la materia, selezionare quanto vi ha di vivo dall'inutile e ingombrante ciarpame e di trovare una linea ideale, un accordo tra i vari

---

(1) Guido Aristarco, *Storia delle teoriche del film*. Torino, Einaudi 1951.

scritti, quasi lo sviluppo di un'idea, per cui anche teoricamente il cinema viene ad inserirsi nel mondo della cultura. Prima di questo libro erano apparse, è vero, numerose antologie — una anche a cura dello stesso Aristarco — di cui talune compilate con un certo rigore e annotate criticamente, ma nessuno fino ad oggi si era cimentato in un lavoro reso più difficile da un materiale così poco omogeneo, in un'impresa che a qualcuno potrà anche sembrare prematura, ma che purtuttavia è utilissima non solo ai fini degli studi cinematografici.

Da Canudo, Delluc, Dulac, e Richter, che l'autore raggruppa in un capitolo intitolato «I precursori» e che forse sarebbe stato più esatto denominare *gli iniziatori,* fino a Balàzs, Pudovkin, Eisenstein e Arnheim, assistiamo al definirsi dei mezzi espressivi del cinema: l'inquadratura, il primo piano e il montaggio, e allo stabilirsi di regole per la creazione cinematografica, che, vere e proprie poetiche, vengono a differenziarsi notevolmente tra loro evolvendosi per vie ed esperienze diverse. Si vedano i casi tipici di Pudovkin ed Eisenstein, registi di grande talento e di temperamenti diversi. L'Aristarco, a nostro avviso, poteva tener maggiore conto dell'attività creatrice di codesti teorici e desumere la poetica controllando gli scritti alla luce delle opere e viceversa. Talune enunciazioni di Eisenstein, per esempio, fanno parte dello strano bagaglio culturale di quel regista, di certe sue compiacenze e stravaganze intellettuali che non ne intaccano la personalità artistica, anzi da questa sono addirittura assai spesso contraddette: conveniva certamente dar loro meno peso.

Con Rotha e Spottiswoode si arriva addirittura alla grammatica: alla esasperazione delle regole e delle differenziazioni. E' da tener presente che l'indagine teorica, da una parte sorgeva dall'esperienza e, dunque dall'analisi del fatto filmico, dall'altra tendeva a vincere la battaglia contro i negatori dell'artisticità del film. Due elementi, questi, che per lungo tempo hanno viziato le ricerche e gli studi su un piano empirico nel quale sovrastano l'interesse e l'importanza tecnicistica, formalistica.

Il valore del contributo italiano, al quale l'Aristarco dedica il quarto capitolo del suo libro, consiste proprio nell'avere inserito i problemi del film in quelli generali dell'arte, per cui vengono a dissolversi le regole fisse della creazione cinematografica, come leggi assolute e generali, restando valide le relative enunciazioni nel limite delle singole poetiche e assumendo conseguentemente significato di «tendenza». E valore di tendenza viene dato anche a quel *quid* comune delle differenti teorie che sotto il nome di «specifico filmico» considerano il montaggio, assorbiti in esso l'inquadratura e il primo piano di cui il Balàzs aveva messo in risalto le grandi possibilità espressive, base estetica del film.

L'indagine italiana, contemporaneamente, pone l'esigenza della revisione o, meglio, rimeditazione di alcune formulazioni dell'estetica più autorevole, quella crociana, alla luce dell'esperienza filmistica. Il problema, per intenderci, del rapporto fra tecnica e ispirazione, fra arte e realtà e quello della collaborazione creativa, per enunciare solo i più vistosi. E certo che il film inteso come arte non rientra agevolmente negli schemi dell'estetica idealistica, nonostante che i massimi esponenti dell'idealismo (Croce e Gentile) (2) abbiano esplicitamente ammesso l'artisticità del film: e in linea generale, in ordine ai presupposti filosofici, non poteva essere altrimenti, ma pur tuttavia le difficoltà particolari e concrete sui singoli problemi non erano con ciò risolte. Due questioni, comunque, in virtù del contributo italiano venivano poste: revisione delle teoriche del film e limitazione della loro validità da una parte, riproposizione di alcuni problemi estetici in rapporto alle risultanze dell'esperienza cinematografica.

Gli artisti, come avviene in tutte le forme d'arte, anticipano i teorici: così in questo ultimo dopoguerra sono apparsi alcuni film che hanno, per lo meno apparentemente, come vedremo, contraddetto le formulazioni teoriche, suscitando critiche contrastanti e dando luogo a polemiche disordinate, talvolta sconnesse, ma che comunque rivelano un certo disagio nella critica cinematografica. Alla situazione così determinatasi e alle esigenze avanzate dai teorici italiani si riallaccia l'ultimo capitolo del libro di Aristarco, dal quale si è preso occasione per questo discorso, e che si intitola, appunto, «Crisi di una teoria e urgenza della revisione».

———

(2) *Una lettera di Benedetto Croce,* «Bianco e Nero», Anno IX, numero 10, dicembre 1948. Giovanni Gentile: Prefazione a *Cinematografo* di L. Chiarini, Roma, Cremonese editore, 1935.

* * *

La polemica intorno alla necessità di «revisione» della critica cinematografica è stata suscitata in questi ultimi anni dall'apparizione di alcuni film che sembravano contraddire a quelle regole, a quella poetica, che era venuta faticosamente e un po' disordinatamente formandosi nel primo mezzo secolo di vita del cinema. Già nell'immediato dopoguerra (anni 1945-46)) di fronte a certi film sovietici come *Ivan il terribile* di Eisenstein o addirittura *Sei ore dopo la fine della guerra* di Piref, l'*Enrico V* di Olivier e *Les enfants du Paradis* di Carné si era parlato e discusso di una «terza fase» del cinema: sembrava che la struttura, non dirò nuova, ma insolita di queste opere, che ripudiavano la tradizionale forma di montaggio, convalidasse una simile affermazione; la polemica, invece, si dissolvette conchiudendosi con la generica dichiarazione di chi l'aveva promossa che «... auspicare per il cinema uan terza fase, significherà, in definitiva, auspicare una maggiore, meglio: una più diffusa artisticità dei film». (3)

Vennero, poi, l'*Amleto* dello stesso Oliver, il *Miciurin* di Dovzhenko, *La terra trema* di Visconti, *Cronaca di un amore* di Antonioni e il problema si ripresentò, complicato in parte dal rapporto tra testo letterario e film, ma in termini più chiari di fronte a una gran parte della critica che negava validità artistica a tali opere in nome di un tradizionale concetto dello « specifico filmico ». Codesti negatori parlavano di involuzione del cinema, di rinuncia al suo peculiare linguaggio, di teatralità che veniva a contaminare il «cinema cinematografico». Un tale atteggiamento che contestava la legittimità artistica di film il cui valore era universalmente riconosciuto, non poteva sfuggire a una reazione polemica, che questa volta puntò sulla critica, affermando la necessità di una revisione della sua metodologia. E questa seconda polemica fu, appunto, l'Aristarco ad iniziarla osservando giustamente che una critica, incapace di contenere nei suoi schemi le nuove opere, esigeva un completo rinnovamento e dimostrava di dibattersi essa, e non il cinema, in una crisi invero pericolosa.

(3) Umberto Barbaro, *Ancora della terza fase ovverosia dell'arte del film*, « Bianco e Nero », nuova serie, anno I, n. 1 ottobre 1947.

Se non che, ammessa l'importanza del lavoro compiuto dall'Aristarco sia per la serietà dell'impostazione che per il ricco corredo filologico, è proprio l'ultimo capitolo del libro, con le conclusioni in esso contenute, che dà luogo ad obbiezioni e riserve, ma soprattutto a un'utile discussione.

Gli argomenti possono così riassumersi: necessità di rivedere il concetto di «specifico filmico» in base al quale non è più possibile dare un retto giudizio critico di fronte a talune opere importanti del dopoguerra (*Amleto, Enrico V, Miciurin, La terra trema, Ivan il terribile* ecc.); operare tale revisione in base ai principi generali di estetica, anzi una estetica valida, che, secondo l'Aristarco non può essere quella idealistica; considerare il rapporto tra testo letterario (dramma, romanzo ecc.) e film sotto i due aspetti di *traduzione* e *creazione* di una nuova opera originale: entambi validi artisticamente e cinematograficamente.

A me pare che la rivoluzione o evoluzione, se più piace, nel cinema del dopoguerra non sia stata operata dai film che già il Barbaro prese in considerazione per annunciare una terza fase del cinema, nè da quelli che vi aggiunge l'Aristarco per proporre una revisione della critica e principalmente del concetto di «specifico filmico». Innanzi tutto è opportuno affermare la validità di tale concetto, che non contraddice a quello dell'unità dell'arte, purchè si tenga ben fermo che non si tratta di regole cristallizzate, ma proprio dei risultati dell'indagine critica sulle singole opere, un concetto che ci viene, dunque, dall'esperienza e che si può approfondire, svolgere, ma mai contraddire. Non ci sono regole per la creazione artistica e per ciò stante anche per il film, purchè si resti nell'ambito di quello specifico linguaggio e conseguenaemente di quella tecnica artistica. Che se per avventura la macchina da presa, la «camera», viene adoperata come semplice mezzo di registrazione visiva è chiaro che non può parlarsi di film nel significato artisico della parola, ma di semplice pellicola impressionata. Eppure anche in questo caso si avranno inquadrature, determinate necessariamente dagli obiettivi impiegati e dalla posizione della «camera», e montaggio, inevitabilmente costituito dalla unione materiale delle differenti inquadrature. Ma non essendo nè queste nè quello usati quali mezzi espres-

sivi, con una coscienza cioè del linguaggio cinemaografico, non si potrà certo parlare di «specifico filmico». E per l'inverso in qualsiasi film d'arte troveremo, analizzandolo, inquadratura e montaggio in funzione espressiva, Che poi lo stesso montaggio sia di pezzi brevi o lunghi o addirittura senza stacchi perchè il passaggio da un'inquadratura all'altra viene effettuato mediante movimenti di macchina (carrellate e panoramiche), questo non contraddice all'esigenza dello «specifico filmico» rettamente inteso, ma appartiene allo stile del regista, come dello stesso stile fa parte il taglio delle inquadrature e l'uso dei differenti piani. La *Giovanna d'Arco* di Dreyer, tutta a primi piani e a pezzi brevi, e *Il pellegrino* di Charlot, nel quale prevalgono totali d'ambiente e piani medi e un montaggio a pezzi lunghi, rappresentano due stili diversi corrispondenti alle diverse personalità dei due artisti.

L'equivoco di certa critica consiste, appunto, nel considerare come valido solo un determinato tipo di montaggio: ferma alle poetiche del «muto» o da queste influenzata, codesta critica stenta a intendere le nuove forme dovute all'avvento del sonoro, che ha disteso, per così dire, il ritmo del visivo adeguandolo a quello della parola, ma nello stesso tempo ha arricchito l'immagine filmica del nuovo rapporto visione-suono. Il concetto di «specifico filmico» si è evoluto senza contraddirsi.

Persino artisti come Clair stentano a riconoscere l'importanza delle parole e dei rumori nell'unità dell'espressione cinemaografica. L'Arnheim vedeva addirittura nell'invenzione del sonoro una causa di decadenza dell'arte del film. Le resistenze di Charlot sono note.

Le osservazioni dell'Aristarco in proposito sono assai precise e l'analisi che egli fa, sotto questo aspetto, dell'*Amleto* e degli altri film, giustissima: non è possibile sostenere che i due lavori di Olivier, per esempio, siano una semplice registrazione su pellicola di due spettacoli teatrali, in quanto la tecnica cinematografica vi entra non passivamente, ma come fatto espressivo. Il montaggio interno dell'*Amleto,* ottenuto con lunghe carrellate e panoramiche, rende con una possibilità che è sola del cinematografo l'impostazione psicologica del personaggio secondo Olivier — e non ha importanza che si possa accettare o respingere — come il montaggio delle battute di Shakespeare in rapporto a determinate inquadrature — il celebre monologo, per esempio, — raggiungere effetti propri ed esclusivi del cinema. Olivier non ha voluto fissare con un'operazione tecnica estranea alla creazione artistica uno spettacolo teatrale, ma questo spettacolo ha concepito in funzione anche del mezzo cinematografico, assunto così a tecnica artistica, a contenuto e fonte di ispirazione del film. Nè diversamente accade per lo *Enrico V* dove il colore aggiunge nuove e diverse possibilità espressive.

Per *La terra trema* il discorso è di altra natura, come vedremo in seguito, trovandosi al polo opposto dei film di Olivier: fra i due estremi il *Miciurin, Cronaca di un amore* e tutta una serie di opere che oscillano variamente ora verso l'uno ora verso l'altro di questi due limiti.

Nei confronti dell'*Amleto* e dell'*Enrico V* vi è anche una particolare questione: quella della legittimità dello spettacolo cinematografico basato su un testo poetico teatrale. L'Aristarco ammette tale legittimità avvertendo che, nel caso, «si tratta più che di una creazione originale di una traduzione» e così precisa il suo pensiero: «Olivier non ha preso spunto, non si è soltanto ispirato a un'opera classica, ma a questa, sia pure in certi limiti, è rimasto ossequiente: e sopratutto al dialogo, alla parola.

Per tanto il suo lavoro è più di regista teatrale che di regista cinematografico: e non si equivochi con quanto abbiamo detto sopra. Intendiamo dire che la sceneggiatura (leggi dialoghi e soliloqui) è, nel caso di *Hamlet,* già un'opera conchiusa e completa in se stessa, e non un abbozzo o una stesura più o meno di ferro», cioè materia informe, che prenderà il suo valore soltanto a film realizzato: nel film. Nel primo caso si verifica appunto la traduzione; nel secondo la creazione (quando, naturalmente, il regista è un artista). *D'altra parte, quella di Olivier non è soltanto la traduzione come può intenderla e realizzarla un attore e un regista teatrali, ma teatrali e cinematografici insieme* (4)».

Lasciamo da parte la contraddizione in cui sembra cadere l'Aristarco il quale, dopo aver insistito nella differenza tra creazione originale e traduzione conclude avvertendo il lettore di tener presente le parole del Croce: la traduzione di un testo «è

(4) I corsivi sono miei.

una *variazione* e, se bella, una nuova opera d'arte », ché l'argomento ci allontanerebbe dal discorso che qui si vuol fare, e veniamo al nocciolo della questione. L'Aristarco pare non tenga presente una distinzione su cui tanto ha insistito e giustamente il Ragghianti: (5) quella tra il testo teatrale come opera di poesia e il teatro come spettacolo visuale nel suo nesso con l'arte figurativa, al quale, secondo lo stesso Ragghianti, si riallaccia il cinema, invenzione di un mezzo tecnico, che offre nuove possibilità allo spettacolo.

L'Aristarco pensa che Olivier cada nell'equivoco di identificare la natura del cinema nella sua possibilità di superare le limitazioni del teatro quando scrive: «E' possibile dire che egli (Shakespeare) scrivesse per il cinematografo quando spezzettava la azione in una serie di piccole scene; egli anticipava la tecnica dello schermo, impaziente com'era e come si dimostra in molti drammi, delle limitazioni paralizzanti del palcoscenico». Il Ragghianti in un suo scritto su *I Goncourt e il teatro* (6) a conclusione dell'analisi di alcuni brani del *Journal*, osserva che la coscienza del nesso tra spettacolo e arti figurative è cinema nel principio e nel fatto, quando si prescinda dal mezzo di comunicazione (che non erano allora la camera, e l'apparecchio di proiezione) per cui «è pure importante, allo stato ancora poco più che primitivo in cui si trova la storia del teatro come spettacolo visuale, o che è lo stesso del cinema, il poter cogliere in quelle figure "carrefour" del gran secolo scorso, che furono i Goncourt, il problema già *in nuce* rettamente impostato e chiarito, e il poter imboccare e percorrere per un tratto, accompagnando il loro instancabile battito di ricerca e di scavo, una strada che è regia, lasciando i viottoli, i tratturi e le piste più moderne, che deviando da quella ci han portato per tanto tempo lontano dal segno».

E non esclamava già Luigi Riccoboni nel suo trattatello in versi sull'arte dell'attore, (7) ai primi del '700: «ah! se si potesse legare agli occhi dello spettatore un filo e portarli là dove l'azione richiede!» (cito a senso non avendo sottomano il libro)? che significava in effetti sentire l'esigenza di quel mezzo che sarà poi il cinematografo.

Mi pare che non si possa non essere d'accordo con Olivier e con Ragghianti contro l'opinione dell'Aristarco, il quale parla tra l'altro a proposito dell'*Amleto* film, di fusione di due tecniche quella teatrale e quella cinematografica per cui lo stesso Olivier avrebbe fatto opera di regista teatrale e cinematografico insieme, mentre è chiaro che si tratta puramente e semplicemente di regia, che realizza lo spettacolo attraverso il mezzo cinematografico. Ma qui, forse, si tocca il punto centrale della questione cui s'è accennato sopra quando si è detto di dubitare della validità ai fini della tesi esposta, dei film citati dall'Aristarco.

Far rientrare, come Ragghianti sostiene, il film spettacolare nella storia dello spettacolo visuale è rigorosamente corretto, a patto però che in questa identificazione non si voglia assorbire, come sembrerebbe, tutto il cinema. La tesi del Ragghianti, che a prima vista può urtare i teorici e i critici cinematografici, risolve, invece, quei vuoti problemi che film come l'*Amleto* o l'*EnricoV* o il *Macbeth* han fatto sorgere: se lo spettacolo visivo è bello il film sarà un originale opera d'arte e vane le discussioni intorno alla teatralità o cinematograficità che sia. Lo stesso criterio dovrà seguirsi anche quando il film non si basi su un preesistente testo poetico e lo spettacolo sia ugualmente riuscito.

Se non che, e qui a mio avviso è il cuore del problema, occorre operare una distinzione tra spettacolo cinematografico e film: Mélies e Lumière, ma quello dell'uscita degli operai dalle officine, dell'arrivo del treno in stazione e non de *L'arroseur arrosé*, che già si fa spettacolo, tende allo spettacolo. Nel primo caso si può parlare di continuità o identità tra il teatro come spettacolo visuale e il cinema: la «camera» si inserisce come un ritrovato tecnico che offre al regista maggiori possibilità nel suo lavoro creativo permettendogli di in-

---

(5) Carlo R. Ragghianti, *Ancora del teatro come spettacolo*, « Bianco e Nero », anno XII, n. 6, giugno 1951.

(6) Carlo R. Ragghianti, *I Goncourt e il teatro*, « Letterature moderne », anno II, n. 4, luglio-agosto 1951.

(7) Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa, Milano*, Giovanni Pirotta, 1818.

frangere l'unità del tempo e di luogo, di spaziare con una libertà quasi assoluta e raggiungere effetti visuali impensati: tutto il mondo reale può servire da scena e quello irreale, fantastico, toccare vertici mai raggiunti per i possibili trucchi che la ripresa cinematografica consente. (8) Qui la «camera» opera su una finzione: una vicenda precostituita, sia essa quella di un testo letterario poetico che ha già in sé e per sé una validità artistica, sia un canovaccio, un abbozzo, una sceneggiatura; degli attori o dei «tipi» in funzione di attori, che raffigurano dei personaggi fantastici per cui quello che si offre all'*occhio di vetro* è già trasfigurazione della realtà.

Che il testo letterario, giacchè in ogni caso il testo letterario c'è sempre, raggiunga la poesia, indipendentemente dalla sua integrazione spettacolare, non sposta la questione né muta l'identità teatro-cinema in quanto spettacolo. La validità poetica in sè non può escludersi in linea di principio nemmeno per la sceneggiatura o, meglio, il copione cinematografico, come è vero per altro verso, e qui il caso è più comune, che da un mediocre, informe, copione si può realizzare un mirabile spettacolo.

E' curioso sottolineare come nella Unione Sovietica vi sia la tendenza a dare sempre più importanza allo scenario «inteso come rappresentazione veridica e completa del tema» e considerato come «un nuovo genere letterario e il cui valore *artisticamente autonomo* viene paragonato a quello del testo poetico nella rappresentazione teatrale; e pertanto, come il dramma, esso non ha soltanto uno spettatore, ma anche un lettore (e infatti gli scenari, nell'Unione Sovietica, vengono pubblicati in volume, e nelle riviste essi trovano posto accanto alla prosa, alla poesia, al teatro)». (9) Il che significa la riduzione del film a spettacolo, con prevalenza assoluta del testo letterario.

A mio avviso, invece, è tanto vero che il testo, anche poetico, costituisce sul piano della realizzazione visiva un semplice elemento, un antecedente dell'espressione che con una «regia» sbagliata vanisce anche la sua poeticità. Quante battute delle opere di Shakespeare non abbiamo sentito suonare false per uno slittamento dello spettacolo? Quante volte il rispetto del testo e la conseguente mancanza di alcuni tagli o di opportune modificazioni non han fatto improvvisamente cadere uno spettacolo che aveva raggiunto la piena espressione artistica?

Sono problemi che non intendo qui sviluppare, ma ai quali ho fatto soltanto cenno per ribadire l'identità di cinema e teatro come spettacolo e l'autonomia di questo di fronte al testo letterario o poetico che sia. Autonomia, a mio avviso, che non annulla l'esigenza di un testo, ma fa di esso un elemento come l'attore, le luci e la scenografia (teatro), la inquadratura e il montaggio (cinema) per cui si realizza l'unità dello spettacolo. Il quale non è soltanto visivo, come sembra intendere il Ragghianti che per la sua stessa origine pone l'accento sulla figuratività e in quanto al cinema pare legato alla tecnica del muto, ma, per dirla con parola di moda fra i pedagogisti, audiovisivo, in quanto questi due elementi, il visivo e l'auditivo, si fondono nell'unità inscindibile dell'immagine artistica. Muto, in effetti, non è mai stato nemmeno il cinema che, oltre al commento musicale, sia pure spesso grezzo e improvvisato, ha fatto sempre uso, generalmente, di didascalie congegnate tecnicamente in modo, e per dimensione e per movimento, da suggerire persino il tono della voce.

Come ho accennato recentemente in una noticina su una rivista di studi

---

(8) E' interessante a questo proposito rileggere quanto scriveva nel 1908 Leone Tolstoi, e riportato da Umberto Barbaro nelle note alla traduzione italiana di *L'attore nel film* di Pudovkin, ed. « Bianco e Nero », 1939: « Quando io scrivevo *Il cadavere vivente* mi strappavo i capelli e mi mangiavo le mani dal dispiacere e dalla rabbia; perchè non mi era dato di aggiungere un maggior numero di scene, di quadri, né di poter trasferire l'azione dall'uno all'altro di essi. Maledette impalcature teatrali che stringono alla gola il drammaturgo, e impongono tagli e strettoie alla viva ampiezza dello scritto!... Ma il cinematografo! Bella cosa! Drrr! La scena è pronta! Là! Nuovo quadro! La spiaggia, e il mare, la città... e in tutto ciò il dramma, la tragedia... ».

(9) Guido Aristarco, *op. cit.*, pp. 228-229.

cinematografici, (10) la «camera», se da un lato è venuta a rispondere a un'esigenza molto antica per cui si è naturalmente inserita nella storia dello spettacolo, dall'altro ha agito a sua volta sull'uomo scoprendogli la possibilità di rappresentazione di un mondo del tutto nuovo: quello che lo circonda. Basti ricordare le prime impressioni della stampa dell'epoca di fronte ai filmetti dei Lumière come *Veduta di una strada di Lione* e *Bagno di mare* per rendersi conto che l'entusiasmo non fu, anche allora, suscitato dal prodigio del movimento, quanto dalla verità meravigliosa della riproduzione. (11) Nasce col documentario il puro film, il film come antispettacolo se alla base dello spettacolo poniamo la «finzione», non la trasfigurazione che è propria anche del film, e a fondamento di questo l'autentica realtà. Nella storia del cinema noi possiamo rintracciare questo filone anche se non sempre nella sua assoluta purezza: dalle prime riprese che costituiscono un mero fatto tecnico di riproduzione, ma che fanno avvertire quale forza emotiva può avere la realtà vista come in uno specchio, distaccata, a quelle maggiormente elaborate quando si comincia a comprendere che la «camera» non riproduce passivamente, ma guarda con l'occhio stesso di chi la usa (inquadratura) e che la scelta degli elementi su cui far cadere l'attenzione, la singola durata degli sguardi e la loro successione (montaggio) dànno la possibilità di esprimere un modo di guardare. Nascono i primi documentari mentre l'industria si impossessa della nuova invenzione e la spinge verso una forma di spettacolo popolare ricercando tutti quegli elementi che possano servire ad attrarre un pubblico sempre più numeroso. La parola «spettacolare», nel suo comune significato di eccezionale, meraviglioso, sorprendente, diviene il motto che guida quasi tutta l'attività cinematografica. Teatro, narrativa, pittura vi concorrono: la storia con gli episodi più noti e il fasto dei costumi e, insomma tutto è buono a questi fini meno che la realtà, Si *portano* sullo schermo i capolavori e i romanzi popolari, le tragedie di Shakespeare e le commedie languide per signorine, i poemi e i raccondi d'appendice, la *Divina Commedia* e *I figli di nessuno*: e così Messalina e i Borgia, le vite dei santi e quelle dei grandi avventurieri: le opere letterarie pù conosciute, i fatti storici più salienti dànno luogo nel giro di pochi anni anche a cinque o sei versioni.

Nasce il divismo, altro artificio ben studiato in quanto poggia sulla sensualità, per attirare le masse: si fruga nella malavita dei romanzi polizieschi e gialli per dare il brivido del delitto, e, in fine, non si lascia nulla intentato per carpire il favore delle folle.

Per quanto si possa dare un giudizio negativo per gran parte di questo ciarpame occorre dire che esso ha pure contribuito a un progresso tecnico del cinema affinandone le possibilità espressive. Altre opere, del resto, si affiancavano a quella che era la media produzione commerciale, ma anch'esse orientate, per le specifiche condizioni direi del «mercato», verso lo spettacolo, con accostamenti più fini alla tradizione culturale e nessi sottili col teatro, la narrativa, le arti figurative. Dal circo nasceva il miglior film comico: basti pensare per tutti a Charlot, dalla pittura un movimento importante dell'avanguardia .

Il filo del documentario, che qui ci interessa, si svolgeva con difficoltà e quasi all'ombra di quel gran movimento che era costituito dal film spettacolare, sul quale pur tuttavia faceva sentire la sua influenza. Ma il documentario veniva a prendere una particolare fisionomia, quasi ai margini del cinema, nonostante la sua importanza, (12) proprio per la sua essenza sociale, educativa e culturale, che lo poneva al di fuori dello spettacolo. (Praticamente anche oggi il documentario non ha un mercato e, quindi, un valore economico: quelli che si proiettano nelle sale pubbliche in Italia, per esempio, sono pagati dallo Stato e, in genere, *tollerati* dagli spettatori).

Eppure la sua suggestione ha agito anche sul film spettacolare: basterebb-

(10) *Una rivoluzione mancata?* in « Cinema », n. 76, 15 dicembre 1951.

(11) Francesco Pasinetti, *Storia del cinema*, Roma, ed. di « Bianco e Nero », 1939.

(12) John Grierson, *Documentario e realtà* Roma, Edizioni di « Bianco e Nero », 1951. La posizione di Grierson, nel campo delle teoriche del film è, a mio avviso, una delle fondamentali e, senza dubbio, lo apparirà sempre meglio con l'andare del tempo.

be pensare all'influenza della scuola documentaristica inglese, che d'altronde ha potuto svilupparsi per l'appoggio di quello Stato e si è dovuta mantenere, necessariamente, entro certi limiti di conformismo. Si può dire che l'enorme forza contenuta nella «camera» e variamente intuita non ha ancora potuto sprigionarsi che a tratti e per i motivi di ordine economico, ai quali s'è più sopra accennato, e perchè i governi ne temono, a ragione o a torto, la natura sovversiva. Infatti se lo spettacolo è evasione dalla realtà in quanto partecipazione degli spettatori alla sua finzione, che tale resta qualunque ne sia lo stile: anche realistico, il film che sorge sulle essenziali e uniche possibilità del mezzo espressivo, è al contrario distacco e riflessione sulla realtà.

Si pensi ai film di Flaherty, che rappresentano nel filone che qui si vuol indicare del puro film una tappa fondamentale: *Nanook, L'uomo di Aran, Una storia della Luisiana,* rivelazioni della vita di un mondo lontano, esotico — proprio questo esotismo ha fatto credere in un loro carattere spettacolare e nella loro «non pericolosità» — e che cosa potrebbe derivare da una simile «esplorazione» della vita che ci circonda, nelle campagne come nelle città, fra la gente del popolo e in tutti gli strati della borghesia.

Qui, dopo questi accenni rapidi, ché il discorso minaccerebbe altrimenti di farsi troppo lungo, si può toccare il punto a cui si è accennato avanti: il fatto veramente nuovo nella cinematografia del dopoguerra non è rappresentato dall'apparizione di film come l'*Amleto,* l'*Enrico V, Ivan il terribile* o il *Miciurin,* che a mio avviso non pongono particolari problemi critici e costituiscono una naturale evoluzione dello spettacolo cinematografico o, per dirla col Ragghianti, dello spettacolo visuale puro e semplice, ma piuttosto da alcune opere del neorealismo italiano, come del resto, hanno intuito i pubblici di tutto il mondo.

In altra occasione ho parlato del valore e significato del neorealismo (13) e qui non vorrei ripetermi. Mi sembra, invece, di dover aggiungere a quello scritto, la cui indagine era di natura diversa, che il carattere del recente cinema italiano, è dato dal suo fondamentale «documentarismo», purchè s'intenda la parola nel senso, diciamolo pure, di «specifico filmico». Per esso e con esso il film compie ancora un passo avanti sulla via del suo distacco dallo spettacolo e conseguentemente dalla totale emancipazione dei suoi nessi con la letteratura, il teatro, le arti figurative e qualsiasi forma di elaborazione letteraria (soggetto, trattamento, sceneggiatura), per trovare la sua naturale materia nella realtà. Un passo avanti, non ancora il passo decisivo o definitivo perchè si tratta di illuminazioni che sono contenute in film come *Roma città aperta, Paisà, Sciuscià, Ladri di biciclette, Umberto D.* e di cui forse, gli stessi registi non hanno avuto piena coscienza, tanto da non svolgerle nelle loro successive opere.

La terra trema di Visconti rappresenta, senza dubbio, il più compiuto coerente e cosciente tentativo in questa direzione, così, come *Il cammino della speranza* è l'esempio più palmare del compromesso tra film e spettacolo, nel senso che qui si è dato a tale distinzione. Basti ricordare la prima parte, col suo carattere documentario di una condizione umana, così pura e che attraverso la emozione estetica ci dà il distacco e ci induce alla riflessione, e confrontarla con la seconda, fallita anche sul piano spettacolare per la sua grossolana melodrammaticità, ma che appunto per questo sottolinea ancora di più l'equivoco.

Che l'essenza del film consistesse in questo immediato contatto tra lo artista e la realtà è intuizione non nuova, (14) ma che si è posta in

---

(13) *Discorso sul neorealismo* in « Bianco e Nero », anno XII, numero 7, luglio 1951.

(14) Leo Longanesi, tra gli altri, in un suo scritto su « L'italiano » del gennaio-febbraio 1933 scriveva: « Bisogna gettarsi alla strada, portare le macchine di presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nlle stazioni ». Blasetti, pressappoco nello stesso periodo, diceva polemicamente: « Che ci vuole per fare del cinema? Basta un poco di campagna, una mucca ed una macchina da presa ». Io stesso, nel citato volumetto *Cinematografo,* avevo sostenuto un cinema « dal vero », attuale e senza attori. Un'influenza in tal senso era determinata dal cinema sovietico e i suoi maggiori teorici, che si cominciavano a conoscere in Italia per

modo chiaro, forse, solo oggi dopo l'esperienza neorealista. Si è posta, direi, in termini d'arte e non di politica ovvero di educazione sociale o addirittura di propaganda come pensava lo stesso Grierson. Del quale, ci sembra, l'Aristarco nel suo libro non ha valutato completamente la grande importanza. E' vero che il Grierson nei suoi scritti ha parlato sempre di «documentario», ma è pur chiaro che con tale parola egli voleva intendere il puro cinema senza per altro negare la legittimità di quello corrente. La distinzione che io propongo tra spettacolo cinematografico e film, seppure non in termini così espliciti, è stata intuita dal Grierson. Vale la pena di riportare per intero il suo manifesto:

«1. Noi crediamo che dalla capacità che il cinema possiede, di guardarsi intorno, di osservare e di selezionare gli avvenimenti della vita «vera», si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte. I film girati nei teatri di posa ignorano quasi totalmente la possibilità di portare lo schermo nel mondo reale. Fotografano avvenimenti ricostruiti su sfondi artificiali.

2. Noi crediamo che l'attore «originale» (o autentico) e la scena «originale» (o autentica) costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo moderno. Offrono al cinema una più abbondante riserva di materiale. Gli forniscono la possibilità di sfruttare un infinito numero di immagini. Gli forniscono la possibilità di interpretare, traendoli dal mondo della realtà, avvenimenti più complessi e sorprendenti di quelli immaginati per i teatri di posa, o di quelli che i tecnici dei teatri di posa possono ricostruire.

3. Noi crediamo che la materia e i soggetti trovati «sul posto» siano più belli (più reali in senso filosofico) di tutto ciò che nasce dalla recitazione. Il gesto spontaneo ha sullo schermo un singolare valore. Il cinema possiede la straordinaria capacità di «ravvivare» i movimenti creati dalla tradizione o consunti dal tempo. Il rettangolo arbitrario dello schermo rivela e potenzia i movimenti, dando loro la massima efficacia nello spazio e nel tempo. Si aggiunga che il documentario può ottenere un approfondimento della realtà e ricavarne effetti che la meccanica del teatro di posa e le squisite interpretazioni degli attori neppure si sognano».

E' chiaro che il termine di documentario di cui si serve il Grierson ha un significato assai più ampio di quello che non abbia nella comune accezione. Egli, infatti, se non esclude che «i teatri di posa sappiano a modo loro produrre opere d'arte», che «giungono a risultati estetici diversi», arriva ad auspicare circuiti di proiezione in cui sia bandito il puro divertimento.

Dei registi russi, dei quali ammira particolarmente il «realismo» di Eisenstein e Pudovkin, scriveva or è quindici anni che si erano lasciati sfuggire l'insegnamento fornito loro dalla rivoluzione, di trattare i problemi di tutti i giorni. Del resto la ricerca degli «schemi» drammatici nei rapporti sociali rivela il suo orientamento nei confronti del film.

L'illuminazione del neorealismo italiano consiste nell'aver sentito tutto ciò come esigenza di espressione artistica al di fuori di presupposti ideologici ed educativi: aver centrato la vera essenza del film in quanto «elaborazione creativa della realtà» con una conseguente semplificazione della tecnica e un abbandono totale del mestiere. Illuminazione, ho detto, del cui valore pochissimi, forse solo Zavattini e Visconti, hanno avuto in qualche modo coscienza (15) e che ri-

---

merito sopratutto di Umberto Barbaro, ma si trattava sempre di un indirizzo « realistico » che rientrava nel concetto spettacolare del cinema e comunque non escludeva l'ispirazione letteraria, fosse la sceneggiatura di ferro di Pudovkin o la novella cinematografica di Eisenstein (montaggio *a priori* e montaggio *a posteriori).*

(15) Per L. Visconti vedasi *Lettere dalla Sicilia* in « Bianco e Nero », anno IX, n. 1, marzo 1948. Si confrontino queste dichiarazioni con quanto scriveva il Grierson: « Il film è tutto girato non solo con personaggi veri ma su situazioni che si creano lì per lì, di volta in volta... I dialoghi li scrivo a caldo, con l'aiuto degli stessi interpreti, vale a dire chiedendo loro *in quale maniera istintivamene esprimerebbero un determinato sentimento*, e quali parole userebbero... Non è esatto, invece, quando tu dici che non esiste soggetto. Il soggetto esiste e come! E' la vita di questa gente — le loro dif-

schia di spegnersi sotto la pressione industriale e politica. Se si pensa al particolare momento storico in cui il neorealismo sorse, ci si renderà conto come oggi, essendo mutate quelle condizioni, lo stesso neorealismo, che rappresentava il «grido» della realtà, venga soffocato con ogni mezzo da chi ha paura della realtà. E non è senza significato che *La terra trema* di Visconti, una delle ultime e più significative opere del neorealismo, sia stata boicottata e praticamente sottratta alla visione del pubblico, mentre il regista che dette lo avvio al nuovo indirizzo del cinema italiano, Rossellini, si dibatte nei problemi religiosi superficialmente sentiti e *Cielo sulla palude* di Genina, il più grosso camuffamento e la maggiore falsificazione del neorealismo, ha un riconoscimento ufficiale quasi di film di Stato.

Ed è proprio per questa ragione che qui si rifiutano tanto le posizioni politiche quante quelle religiose con finalità propagandistiche magari alla Grierson, giacchè sono implicitamente una negazione dell'arte del film così come siamo venuti chiarendola, nella sua definizione cioè, dallo spettacolo cinematografico (16).

Partendo da una simile distinzione è chiaro che il problema della revisione del metodo critico di cui parla Aristarco nel suo libro viene posto sotto altra luce. Il concetto di «specifico filmico», che ha una sua legittimità in quanto ci viene dall'esperienza (le opere cinematografiche), non lo si deve intendere cristallizzato come una legge scientifica, ma d'altra parte non lo si può negare o ammettere la possibilità di un'opera che lo contraddica.

Ora questo concetto va approfondito tenuto conto del dato della «real-

---

ficoltà — la loro lotta che si chiude quasi sempre in perdita — la loro rassegnazione. *Che soggetto!* ». Vedasi anche «Bianco e Nero», anno XII, nn. 2-3 febbraio-marzo 1951, contenente la sceneggiatura ricavata dal film *La terra trema*, i quaderni di lavorazione e un'introduzione di L. Chiarini. Inoltre in « Cinema » n. 75, 1. dicembre 1951, una intervista di Visconti con Michele Gandin. Ne *La terra trema* appare chiaro che i difetti del film sono dovuti proprio a residui di influenze letterarie (Verga), che quasi si sovrappongono al mondo che la « camera » scopre, mentre tutti i grandi pregi sorgono, invece, dal contatto diretto tra quel mondo e l'artista, compresi i dialoghi, le voci, i rumori la cui suggestione fa corpo col visivo in unità perfetta. Luchino Visconti è uno dei pochissimi registi che dà al suono la stessa importanza della visione per raggiungere l'espressività totale dell'immagine artistica.

Per quanto riguarda la posizione di Cesare Zavattini si veda la prefazione a *Cinema italiano*, oggi, Roma, Bestetti, 1950, in cui è detto, tra l'altro: « Possiamo dire che il *soggetto* sia stato seriamente infirmato dai suddetti avvertimenti (del neorealismo), che tendono alla emancipazione della macchina da presa dalla letteratura. Allora bisogna essere coerenti e bruciare finalmente sulla piazza i *soggetti* buoni e cattivi. La macchina da presa non farà più l'innaturale acrobazia del guardare le proprie spalle ma sarà tutta aperta a quello che si sta svolgendo *davanti*. Essa racconta spesso ancora oggi ciò che è già stato raccontato, mentre l'arte deve raccontare una volta sola, e proprio nel momento in cui si incontra con il soggetto, vorrei dire improvvisamente. Di preordinato deve esserci soltanto ciò che noi siamo; ed ecco perchè il soggetto sarà sostituito dallo uomo nella sua interezza, pronto, e nello stesso tempo disarmato di fronte ai fatti come un inviato speciale ». Questi concetti lo Zavattini ha chiarito e sviluppato in una intervista pubblicata su « La Fiera Letteraria » del 9 dicembre 1951: « Io ho una tale fiducia nella intelligibilità delle argomentazioni poetiche, morali, sociali della realtà, e nelle sue possibilità di comunicazione, che la realtà è il massimo spettacolo che vorrei realizzare. Ritengo che il cinema parlerebbe, così, un linguaggio intensivo ed estensivo nello stesso tempo ».

(16) L'*Otello* di Orson Welles mostra proprio come la preoccupazione della cinematograficità abbia viziato uno spettacolo di alto livello e sotto molti aspetti interessante a tal punto da meritare un lungo discorso a parte.

tà»: ed è un bel problema che il film pone all'estetica in generale, la cui crisi, forse, è determinata, tra l'altro, da questo prepotente imporsi della realtà anche nel dominio dell'arte.

Dopo quanto si è detto è chiaro che in quanto allo spettacolo cinematografico, proprio per la sua natura, non può parlarsi che impropriamente di «specifico filmico», ma di una tecnica che si è arricchita anche di quella cinematografica e alla quale concorrono il testo letterario o drammatico, la recitazione degli attori, la scenografia, i costumi e tutti quegli elementi che sono tradizionali dello spettacolo: e quando la fusione è raggiunta non c'è altro da dire sul piano estetico.

Anch'io in altri tempi son caduto nell'errore di una falsa distinzione tra teatro e cinema (come spettacolo) — e del resto, non ero il solo — sottilizzando ad esempio sulle differenze tra la recitazione teatrale e quella cinematografica, quando appare pacifico che l'attore, sempre, da che mondo è mondo, si è adeguato ai mezzi di cui disponeva: dal teatro all'aperto a quello chiuso, dal politeama alla sala ed ora alla «camera» e al microfono, che con la possibile «mutanza» di piani hanno allargato questa gamma introducendone le variazioni in uno stesso spettacolo. (17)

Una tale distinzione crea problemi nuovi e nuove difficoltà e occorre meditarci sopra per chiarirla e approfondirla, ma a me sembra che ponga le basi per un più sicuro metodo critico e storico, sgomberi il terreno di vecchi equivoci e pregiudizi e apra la strada a una definizione più precisa dell'arte del film. L'essenza di questa, come il neorealismo ha indicato, si attinge solo al di fuori dello spettacolo e di tutte le «finzioni» che esso richiede, a cominciare da quella convenzionale «struttura del film, che si discosta radicalmente da qualsiasi altra esperienza drammatica, pur assolvendo alla secolare funzione che è stata propria del teatro: l'imitazione d'una azione mediante la fusione in un complesso unitario della pantomima, della composizione visiva, del movimento e della parola». (18)

E come lo spettacolo per richiedere la partecipazione del pubblico è legato al clima, al gusto, alla cultura di quel pubblico (il livello medio dello spettacolo cinematografico che interessa le grandi masse popolari è indice del livello culturale di queste nei vari paesi) così è evidente che mutando tali condizioni verrà anche a cambiare il carattere e la forma dello spettacolo stesso. Ed è per questa ragione che la maggior parte dei film spettacolari che a suo tempo ci avevano entusiasmate e fatto parlare di arte, rivisti a distanza di anni decadono nel nostro giudizio, magari oltre misura, perchè non riusciamo ad intenderli al di fuori del loro valore « irripetibile » di spettacolo, distaccati ormai come ne siamo. Restano dei documenti che interessano la storia del costume o la filologia cinematografica.

Nei casi rarissimi di sopravvivenza (cito per tutti Charlot) lo spettacolo si rinnova anche a distanza di anni perchè l'artista ha saputo attingere, attraverso una schematica semplicità, moti profondi e tutt'ora validi dell'animo umano, interessi non ancora spenti.

I confini tra spettacolo cinematografico e film, del resto, non sono così netti, né io intendo porre semplicisticamente una simile distinzione, ma additare un filo conduttore che mi sembra indichi chiaramente lo svolgersi naturale del cinema verso una forma espressiva assolutamente autonoma, una forma che nasce dalla possibilità unica del film di « elaborare creativamente la realtà », una rivoluzione, insomma, che si va compiendo lentamente, ma sicuramente e che è espressione dell'esigenza profonda posta dal nostro tempo di conoscere la realtà umana in tutti i suoi aspetti, quella realtà di cui siamo parte e dalla quale non ci si può estraniare, per comprenderla e modificarla, creando un mondo nuovo e migliore.

Come nel cinema spettacolare è

---

(17) Si pensi, per quanto si attiene alla recitazione, come oggi ci sembrino « teatrali » attori che ieri si portavano ad esempio proprio di uno stile differenziato da quello del teatro. Del resto i film francesi d'anteguerra di Renoir e Carné, dopo l'esperienza neo-realistica si appaiono, oggi, letterari e artificiosi perchè, mutato il clima spirituale in seguito alla guerra, non reggono più sul piano dello spettacolo.

(18) John Horward Lawson, *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, edizione italiana a cura di Fernaldo Di Giammatteo, Roma, Edizioni di «Bianco e Nero».

individuabile questa tendenza al puro film (il neorealismo in questo senso rappresenta una tappa fondamentale) così nel vero e proprio documentario si avverte tratti il tentativo, qualche volta riuscito, di superare il documento nella poesia. (19)

Merito del libro di Aristarco, e non ultimo, è anche quello di aver posto chiaramente l'esigenza di un approfondimento nell'indagine critica sul film: qui si è soltanto voluto avviare il discorso nella speranza che altri voglia riprenderlo e svilupparlo e con l'augurio, soprattutto, che trovi argomenti sempre più validi nelle nuove opere del cinema italiano.

LUIGI CHIARINI

★

In un dibattito tenuto lo scorso maggio al Circolo del Cinema avevo osservato che troppo spesso taluni registi cedono alle pressioni dei produttori e della censura, quando addirittura non le prevengono con autolimitazioni che vanno al di là, magari, dei desideri degli uni e dell'altra. Mi riferivo, naturalmente, a quei registi che considerano il cinema un'arte e che in privato hanno parole di fuoco contro tante stupide e grette limitazioni. E concludevo che chi vuol essere considerato un artista, chi ha un suo mondo da difendere dovrebbe avere un pò più di linea, diciamo pure di spina dorsale, e non rinunciare così premurosamente a quella libertà dell'arte di cui, a parole, si fanno paladini tanto coloro che impartiscono « direttive » alla censura quanto quei registi che son sempre pronti a interpretarle nella maniera più rigorosa.

Vedo con piacere che l'argomento è ripreso dalla « Rassegna del film » nel suo ultimo numero (fascicolo del giugno 1953) in un editoriale in cui è detto fra l'altro:

« Questa mentalità — non illudiamoci — è più diffusa di quanto non si creda. Registi che si comportano come il nostro ineffabile amico ce ne sono parecchi. Accettano i « consigli » facendo finta di niente: facendoli diventare idee proprie. E non ci pensano più. Poi, se li incontrate dopo la visione di un loro film e gli dite che l'opera ci avrebbe guadagnato se solo fosse stata improntata a un maggior coraggio, ad una più aperta sincerità, vi risponderanno, candidi e meravigliati: — Ma che posso farci io? E' la censura che vuole così. E la censura è più forte di me. Io debbo chinare il capo. — Così ragionano molti registi, anche fra i maggiori. E si lamentano spesso, e fan le vittime. Se non è la censura sono i produttori, e se non sono i produttori è l'opportunità politica (— bisogna stare attenti a non fare il gioco di quelli; o di quegli altri. Bisogna essere prudenti, amico mio —). Una scusa ce l'anno sempre pronta... Sarà bene che i registi comprendano una cosa molto semplice: che essi sono, volenti o nolenti (e a dire che non si era d'accordo si fa tanto presto), corresponsabili dei divieti, dei consigli e delle castrazioni imposte dalla censura. E che è loro primo dovere resistere alle pressioni, resistere in tutti i modi e con la più grande fermezza... Basta un pò di coraggio e di onestà. Basta essere un pò intrasigenti. Un pò di più. Se no è davvero troppo comodo parlar male della censura ».

In questo modo mostrerebbero certamente assai meglio di essere degli artisti anzichè impennandosi ogni qual volta i loro film non sono ricoperti di lodi, coppe e diplomi.

Ma non crede la « Rassegna del film » che il discorso possa valere

---

(19) Per i documentari basterebbe ricordarne alcuni sovietici come *Il sentiero degli animali* o la *Storia di un anello*. Persino in film scientifici, quale ad esempio il cecoslovacco *Come cresce il pane*, il documento, per l'intervento dell'intuizione artistica, si fa dramma e poesia della natura.

anche per quella critica, che tale pretende di essere, e che è sempre pronta a dar la mano a chi tira la corda e a chiudere gli occhi sugli errori e le sopraffazioni che tanto guasto fanno nel nostro cinema? Io penso di sì e lo dissi, con scandalo di qualche squallido servitorello, in quel dibattito del Circolo Romano del Cinema a cui mi sono più sopra riferito.

*

Non è certo da approvare quella critica preconcetta che trova tutto mal fatto da parte degli avversari politici, ai quali non è disposta a concedere un minimo di capacità e di buonafede. Per parte mia sono pronto ad ammettere che in questi anni qualche cosa di buono è stato fatto nel campo della cultura. Ma confesso che le apologie incondizionate sono anche più stucchevoli e irritanti delle critiche faziose.

Mi è capitato di leggere in un giornale letterario, che ha avuto in passato una buona tradizione, un numero elettorale apologetico dell'attività del Governo nel campo culturale. A parte il discutibile gusto, dato il momento, di tali sbandieramenti, mi ha colpito il fatto che tra le benemerenze culturali del Governo si elencassero i nomi di alcuni editori che sono stati insigniti di titoli cavallereschi in riconoscimento dei loro meriti. Meriti che io non discuto, certo; ma mi sembra che a un giornale letterario, dico proprio a un giornale letterario, non doveva sfuggire che da quel riconoscimento sono stati esclusi due dei massimi editori italiani, quelli che per lunga tradizione hanno le maggiori benemerenze nel campo della nostra cultura, ma appunto per questo, il loro orientamento spiace agli attuali governanti: infatti sono laici, indipendenti e progressivi.

E' con tale spirito di serietà e imparzialità che l'attuale governo favorisce l'editoria, il teatro, il cinema, la radio e la stampa; è con pari sincerità e obiettività che un giornale « letterario » scioglie lodi e canti alla sua azione. Non c'è proprio da stare allegri quando simili padri Zappata alzano la loro voce in difesa della cultura.

L. C.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52
Stab. Tip. Litografico V. FERRI - Roma - Via delle Coppelle 16a - Giugno 1953